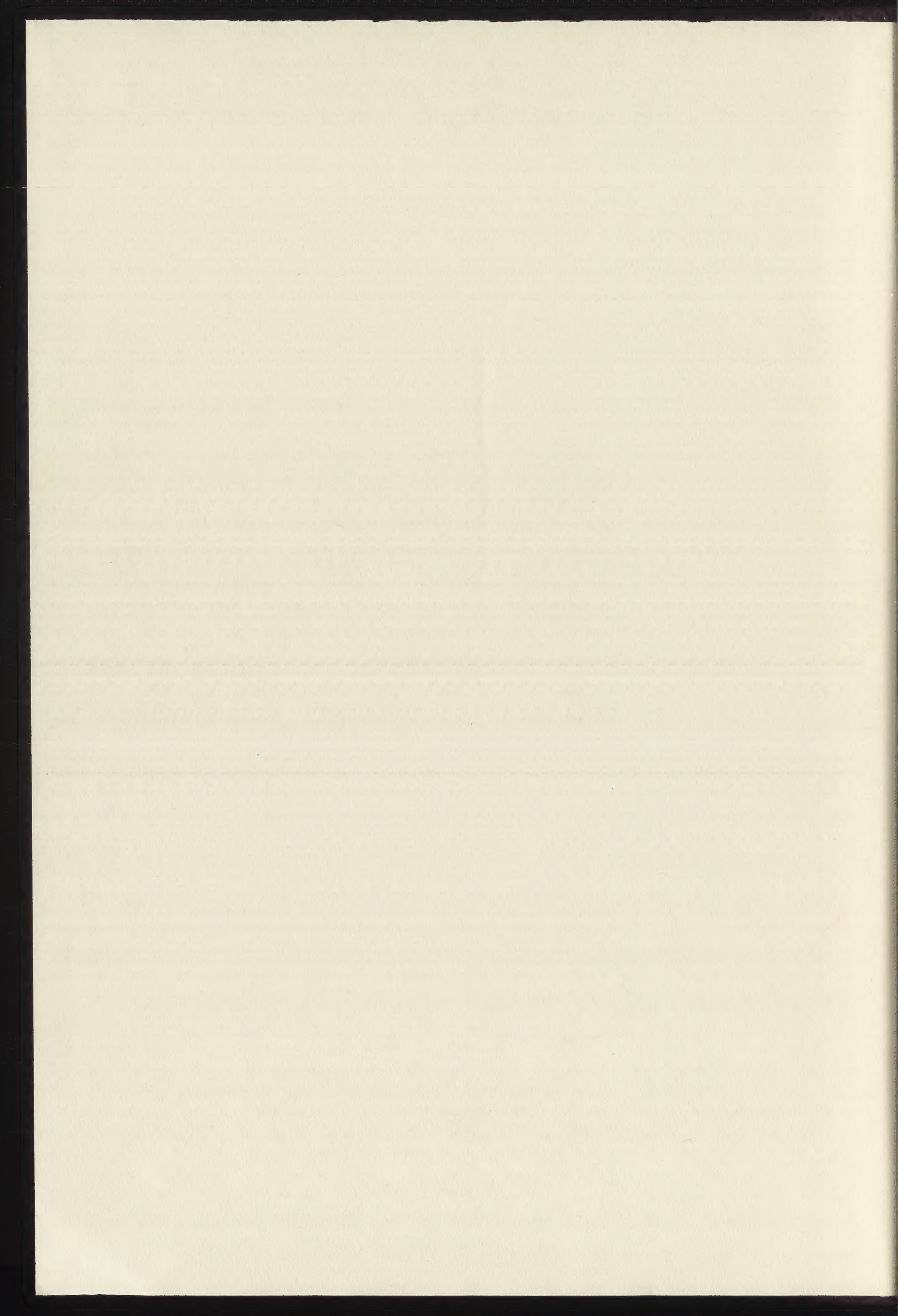
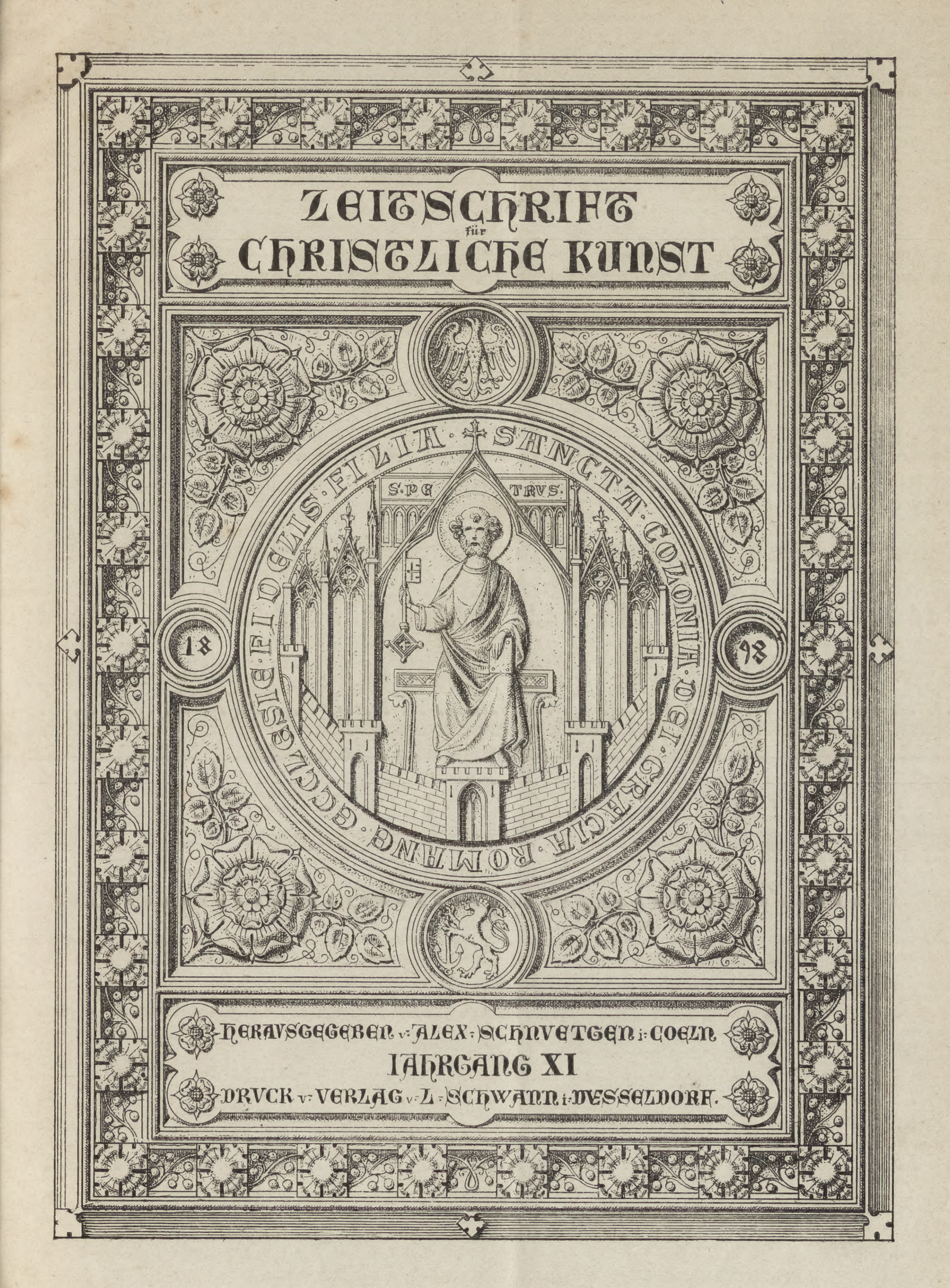
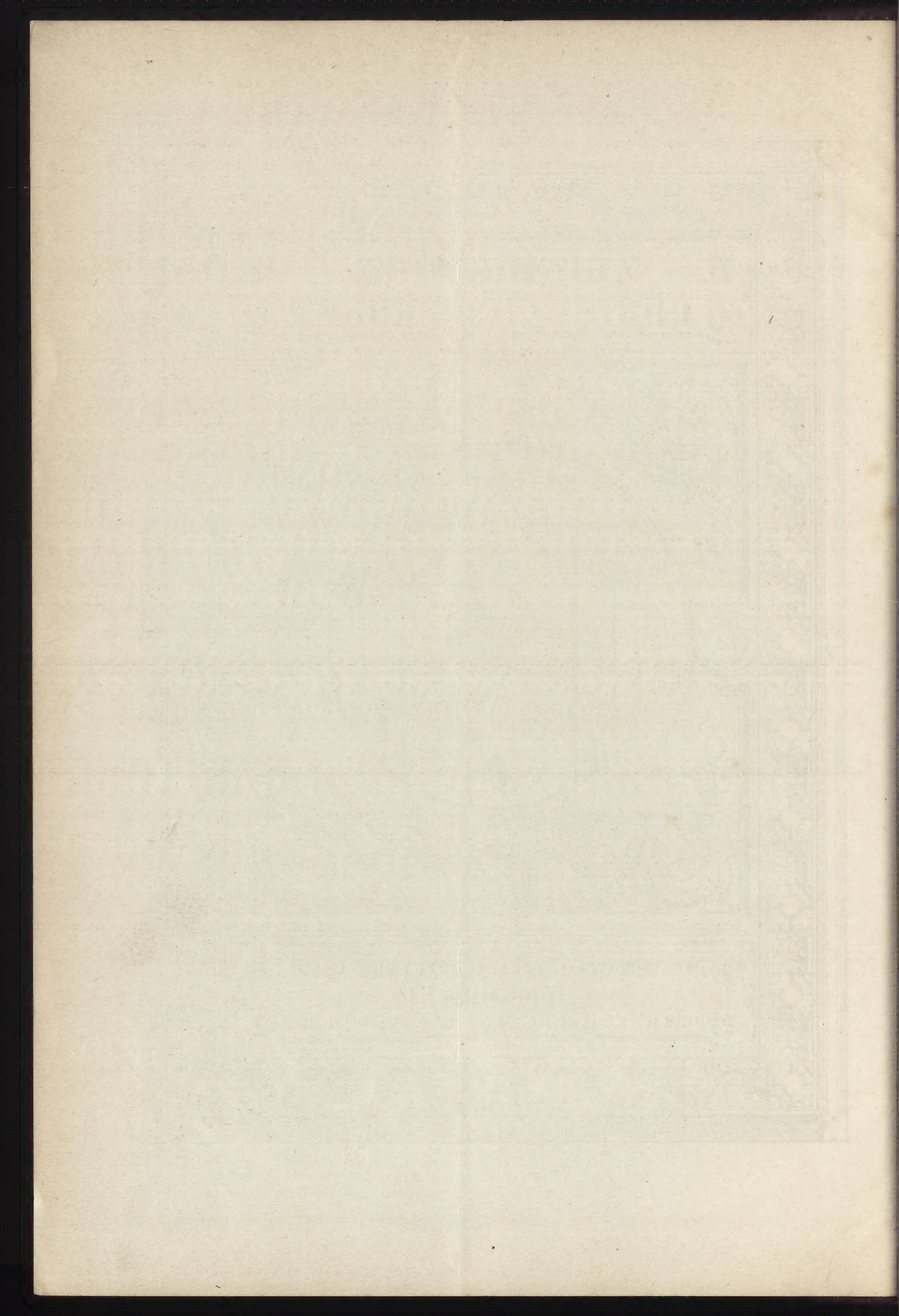

BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN
AUSGESCHIEDEN AUS DER BIBLIOTHEK DER
ABEGG-
STIFTUNG
BERN




ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
S. PE TRUS.
SANCTA COLONIA DEI GRACIA ROMANE ECCLESIE FIDELIS FILIA
18
98
HERAUSGEGEBEN v. ALEX. SCHNUETGEN i. COELN
IAHRGANG XI
DRUCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DUESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—•—

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1898. ⤚ XI. JAHRGANG. ⤚ 1898.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Inhalts-Verzeichniss

zum XI. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustrirt ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen des General-Registers. Die römischen Ziffern verweisen in diesen Fällen auf die Bände.

Verzeichnifs der besprochenen Bücher und Kunstblätter.





Abhandlungen.

Das Evangelienbuch des Erzbischöflichen Priesterseminars zu Köln.

Mit 4 Abbildungen.



it dem Ausdrucke des Dankes gegen den geistlichen Rath, Herrn Subregens Dr. Pingsmann habe ich zu beginnen; denn ihm verdanke ich die Kenntnifs eines bis dahin unbeachteten Evangelienbuches aus dem Beginn des XI. Jahrh. Es fand sich unter den Handschriften der Seminarbibliothek; über seine Herkunft aber war nichts zu erfahren. Das auf den hintern Holzdeckel im Innern aufgeklebte Pergamentblatt trägt die neuestens eingetragene Bezeichnung: Num. 753 b. Die reiche Verzierung des Einbandes ging verloren. Der hintere Deckel hat noch eine 0,203 *m* hohe, 0,116 *m* breite, viereckige Vertiefung, worin eine Elfenbeintafel eingelassen war.

Der Codex selbst ist 0,316 *m* hoch und 0,23 *m* breit. Er enthält 28 Lagen. Auf der ersten Seite einer jeden Lage ist von dem ersten Schreiber unten eine Numerirung eingetragen bis zur 15. Lage einschliefslich. Die meisten Lagen haben vier Doppelblätter, doch ist einmal ein ganzes Blatt ausgeschnitten, ohne dafs der Text eine Lücke hat; drei Doppelblätter haben die 8. und 11. Lage, nur 2 hat die 22., worauf die Zierblätter zum Johannesevangelium stehen. Nur ein Doppelblatt findet sich in der lezten Lage. Die 10. Lage (Blatt 81 f.) enthält fünf Doppelblätter. Hier sind die beiden ersten Doppelblätter, worauf der Text steht, regelmäfsig eingeheftet, dann aber ist das 3., danach das 4. mit dem 5. Doppelblatt zwischen das 2. gelegt. Demnach ist die Folge der einzelnen Blätter diese: 1a, 2a, 3a, 3b, 4a, 5a, 5b, 4b, 2b, 1b. Der Grund dieser Unregelmäfsigkeit liegt darin, dafs 3a leer blieb, während 3b und 4a auf beiden Seiten bemalt sind.

Der Inhalt der Handschrift ist im Ganzen und Grofsen derselbe, welcher uns auch in den übrigen Evangelienbüchern der karolingischen und ottonischen Zeit entgegentritt. Er ist bereits im I. Bande dieser Zeitschrift Sp. 53—58 dargelegt worden. Hier kommt es darum hauptsächlich darauf an, die Eigenheiten des vorliegenden Exemplars hervorzuheben. Es beginnt gleich auf der ersten Seite mit einer in Purpur gefärbten, von reicher Umrahmung eingefafsten Tafel. Sie war bestimmt, eine Dedicationsinschrift aufzunehmen, die aber nie eingetragen wurde. Vielleicht hat der Maler die Tafel hergestellt, damit der Schreiber sie ausfülle, vielleicht sollte sie ihre Schrift erhalten, wenn man erführe, wer das Buch kaufen oder zum Geschenk erhalten werde. Dem Buche fehlt auch jede Hervorhebung eines oder des andern Heiligen, woraus man schliefsen könnte, es sei für irgend ein Benedictinerkloster, für diese oder jene bischöfliche Kirche hergestellt worden.

Die Rückseite des 1. Blattes trägt die Abb. 1 [1]) gegebene Miniatur. Da sitzt der Heiland (*IHC XPC)* in grofser Figur zwischen den auf Goldgrund gemalten, mit silbernen, schwarzgeränderten Nimben versehenen Brustbildern der Propheten „Hiezechiel, Daniel, Isaias, Hieremias" und den Zeichen der Evangelisten. Die dunkele Purpurfarbe der Pallien der beiden in der untersten (4.) Reihe dargestellten Propheten findet ihr Gegengewicht in der 3. Reihe in den Flügeln der beiden Symbole der hh. Marcus und Lucas, weil dort derselbe Ton verwendet ist. In der folgenden (2.) Reihe haben die Flügel des Menschen grüne Federn, deren Farbe oben, in der 1. Reihe, im Pallium des Daniel wiederkehrt. Auf dem weifs-blauen Kleide Christi laufen von den Schultern zwei goldene Streifen hinab, neben denen nach innen je eine Reihe weifser Punkte, nach aufsen ein rother Strich angefügt ist. Goldene Punkte stehen zu vieren oder fünfen hie und da auf dem gelben, weifs gehöhten, braun contourirten Pallium Christi.

[1]) Unsere Abbildungen sind nach Photographien des Herrn Anselm Schmitz zu Köln angefertigt, der in 10 grofsen Tafeln alle Miniaturen und die wichtigern Ziertitel der Handschrift aufgenommen hat. Diese Aufnahmen sind von ihm zu beziehen.

Eigenartig sind die drei Kreise um die Figur des Herrn. Der erste, das Sinnbild der Erde, dient ihm als Fufsschemel, der zweite, das Bild des untern Himmels, als Thron, der dritte, der obere Himmel, worin die meisten Sterne eingetragen sind, umgibt sein Haupt. Die Grundidee zu unserer Zeichnung bot jedenfalls Isaias 66, 1 Coelum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum. Sap. 1,7 Replevit orbem terrarum. Die beiden Himmelskreise erinnern an Ps. 113, 16 Coelum coeli Domino, terram autem dedit filiis hominum und an ähnliche Stellen. Im geöffneten Buche steht: Ego sum a et o, primus. Apoc. 22, 13. Haare und Augen des Herrn sind schwarz. Sein braunrothes, ernstes Antlitz ist mit Weifs gehöht, sein goldener Nimbus mit weifsen Perlen umrandet und mit einem silbernen Kreuze versehen, das in jedem Arm vier Edelsteine und ein grünes Blatt trägt. Die um ihn gestellten Evangelisten und Propheten wollen sagen, er sei durch die Vertreter des Alten wie des Neuen Testamentes als Messias und Gottessohn erwiesen.

Dafs Evangelienbücher aufser den Bildern der Evangelisten auch das an den Anfang gestellte Bild des Herrn haben, ist nicht selten. Die drei Kreise hier sind jedoch aufsergewöhnlich. Im Evangelienbuch n. 147 des Kölner Archivs aus der 2. Hälfte des IX. Jahrh. sitzt Christus auf einem gelben Kreis, während ein gröfserer, den Himmel sinnbildender Kreis, der mit grau gefüllt und roth umrandet ist, Haupt und Brust umfafst. In einem zweiten Evangelienbuche desselben Archivs n. 312, XI. Jahrh., sitzt Christus ebenfalls auf einem kleinern Kreis, während ein gröfserer die obere Hälfte seiner Gestalt umrahmt, doch treten hier rings um jene Kreise zehn Figuren hinzu. In den obern Ecken schweben zwei Engel, unten sind vier Propheten gemalt, in der Mitte rechts und links je zwei Evangelisten.

Die zwölf Kanontafeln auf Blatt 2—7 unserer Handschrift sind licht und hell, aber trotz alles Farbenreichthums einfach; denn auf ihren Giebeldächern findet man zur Rechten und Linken nur kleine Ranken, aber keine Thiere oder Menschen. Ihre marmorirten Säulen beginnen mit attischen Basen, enden in Blattkapitälen und tragen Rundbogen, welche stets nach innen mit silbernen, nach aufsen mit weifsen Punkten besetzt sind.

Weil vor dem Text der Evangelien zwei vom hl. Hieronymus verfafste Stücke[2]) stehen, hat man eine grofse Miniatur (Abb. 2) eingefügt, worin dieser Kirchenlehrer, als Priester gekleidet, einem in Mönchgewand vor ihm sitzenden Schreiber (Notarius ejus) diese Sachen diktirt.[3]) In der oben viereckig schliefsenden Thüre hinter dem Heiligen liefst man:

Hic pat(et) insignis meritis hieronimus almis.
Scriptor et interpres divine legis habetur.

Auffallend sind die beiden langen, grün gefärbten Thüren zur Rechten und Linken. Aehnliche Thüren kehren in gröfserm oder kleinerm Maafsstabe auf allen folgenden Miniaturen dieser Handschrift wieder. Analoge Thüröffnungen finden wir im Sakramentar des hl. Bernward von Hildesheim,[4]) im Pontificale des Bischofs Dunstan u. s. w.[5])

Der Miniatur mit dem Bilde des hl. Hieronymus folgt ein Ziertitel, der in zweifacher Weise fehlerhaft ist. Einmal erscheint sein in Gold auf Purpur geschriebener Text: Beatissimo Papae Damaso Hieronimus auf der folgenden Seite von neuem, dann aber hat der Maler statt des B die mit irischem Flechtwerk gefüllte, nach oben hin geschwänzte Initiale O eingesetzt. Auch sonst fehlt es nicht an Versehen. Ueber der folgenden Seite, welche mit „Beatissimo" beginnt, steht z. B. irrthümlich: Mat(heus). Am Ende der Einleitung „Plures" aber hat sich der Vers eingeschlichen, welcher in andern Handschriften das Bild des Evangelisten Matthaeus begleitet:

Matheus hic hominem generaliter implet.

Das Inhaltsverzeichnifs zu Matthaeus hat 30 Kapitel, zu Marcus 13, zu Lucas 21 zu Johannes nur 8(9).[6]) Zahl und Anordnung

[2]) Diese beiden Stücke beginnen Novum opus und Plures; die mit Sciendum und Ammonius anhebenden fehlen. Vergl. »Die Trierer Ada-Handschrift« (Leipzig, Dühr, 1889), S. 40 f.

[3]) Diese Miniatur erinnert an jene des Registrum Gregorii zu Trier. Abb. bei Palustre et Barbier de Montault »Le trésor de Trèves« (Paris, Picard), pl. XXX.; Braun „Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei", »Westdeutsche Zeitschrift«, Ergänzungsheft IX, S. 26, 34 ff., 77 f. Tafel V. Die Miniatur jenes Registrum ist lebendiger, aber weniger edel als die unserer Abb. 2, stammt jedoch aus derselben Schule.

[4]) Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim« (Hildesheim, Lax, 1891), Tafel V und VII, vergl. S. 4.

[5]) Ms. des Britt. Museum, Cotton, Claudius A. 3. XI. Jahrh. Abb. in Westwood »Fac-Simile of the miniatures of anglosaxon and irish Manuscripts« (London, Quaritsch, 1868), pl. 50. Der hl. Dunstan thront unter einem Portal; rechts und links eine Apsis mit hoher, runder, geschlossener Thüre.

[6]) Im Inhaltsverzeichnifs zu Johannes ist mancherlei auffallend, zuerst fehlen die Nummern, dann lautet der letzte Abschnitt: Jhesus discipulos patri commendat.

der Zierblätter ist sehr verschieden. Vor dem Evangelium des hl. Matthaeus ist die Rückseite eines Blattes (19 v.) leer. Das folgende Blatt ist auf der vordern Seite (20 r.) mit Purpur gefärbt und mit Versen in Goldschrift versehen, auf der Rückseite (20 v.) aber leer geblieben. Leer blieb auch die Vorderseite des Blattes 21, dessen Rückseite das Bild des Evangelisten Matthaeus trägt. Ihm gegenüber steht der Titel des ersten Evangeliums (22 r.). Es folgen zwei leere Seiten (22 v. und 23 r.), dann auf Purpurgrund in Goldschrift mit einer grofsen Initiale der Anfang des Textes: Liber generationis (23 v.). Hier sind also alle Malereien so ausgeführt, dafs zwei bemalte Seiten (21 v. und 22 r.) sich gegenüberstehen, jede der vier bemalten Seiten aber auf ihrer Rückseite leer blieb. Bei Marcus sind, wie schon oben bemerkt wurde, die Blätter der Lage unregelmäfsig geheftet. Ihre Ausstattung ist diese: Blatt 83 blieb auf beiden Seiten leer, 84 r. trägt Verse auf Purpurgrund, 84 v. ein Evangelistenbild, 85 r. den Titel auf Purpur (Incipit lib(er) s(an)c(t)i evangelii s(e)c(un)d(u)m Marcum), 85 v. den Beginn des Evangeliums (Initium) mit grofser Initiale, 86 r. beginnt der Text. Bei Lucas schliefst Blatt 121 r. das Inhaltsverzeichnifs, 121 v. gibt die Verse, ihnen gegenüber 122 r. das Evangelistenbild, 122 v. den Anfang des Textes mit einer grofsen Initiale und zwanzig Zeilen in Goldschrift auf Purpur. Vor dem Evangelium des hl. Johannes blieben drei Seiten (175 v., 176 r. und v.) leer. 177 r. enthält die Verse in Goldschrift auf Purpur. 177 v. und 178 r. stehen sich das Bild des Evangelisten und der Titel auf Purpurgrund (Incipit lib(er) s(an)c(t)i evangelii secundu(m) Johanne(m)) gegenüber. Ebenso entspricht dem reichen Ziertitel der Seite 178 v. (Abb. 4) der in Gold auf Purpur auf Seite 179 v. geschriebene Anfang des Evangeliums in fünfzehn Zeilen. 179 v. blieb wiederum leer, 180 r. folgt gewöhnlicher Text.

Die Zahl der bemalten oder reich behandelten Seiten einerseits, andererseits jener der leeren Blätter beträgt also bei Matthaeus 4 + 5, bei Marcus 4 + 2, bei Lucas 3 + 0, bei Johannes 5 + 4. Wahrscheinlich hat der Maler die Ziertitel zu Matthäus und Johannes angefertigt, bevor der Text geschrieben wurde, d. h. zu einer Zeit, als es ihm frei blieb, die Rückseite der Malereien leer zu lassen. Die übrigen Ziertitel dürften erst nach Vollendung des Textes entstanden sein, welcher zuletzt mehr Seiten füllte, als man berechnet hatte. Der Irrthum in dieser Veranschlagung zwang bei Lucas, die Ziertitel und Bilder zusammenzudrängen und deren Zahl sogar bis auf 3 zu beschränken, bei Marcus aber, Blätter einzufügen.

Die auf Seite 20 r., 84 r., 121 v. und 177 r. vor den Evangelistenbildern in Goldschrift auf Purpurgrund eingetragenen Verse lauten:

I. Inter apostolicos Domini numeratus amicos
Hic est, qui primus sanctoque carismate plenus,
Clara salutiferi scripsit miracula Christi.
Ipsius et sacris junxit pia dogmata factis,
Dignus evangelista Dei, cognomine Levi,
Matheus, ostendens verum hunc hominemque Deumque.

II. Doctor apostolicus hoc pingitur ordine Marcus,
Qui Petri natus fuit in baptismate sanctus
Atque evangelii, quod didicit ore magistri,
Veridicus scriptor, quod summus postea pastor
Praedicat in magnis Alexandri moenibus urbis,
In qua nunc meritis martyr veneratur opimis.

III. Aeclesie lampas sacer hic est nomine Lucas,
Qui vir apostolicus divino famine plenus,
Hoc evangelium Domino tribuente sacratum
Scripsit et in totum sparsit latissime mundum.
Ipse sequens sanctum per plurima vincula Paulum,
Bithiniaque docens migravit ad ardua celebs.

IV. Inter precipuos parадysi quatuor amnes
Hic est verbipotens celis[7] *imnista Iohannes,*
Qui sacra divini reserans misteria Verbi,
Planus haec sripsit, per mundi climata sparsit,
Inter mirificos actus etiam ad celestia raptus,
Monstra(t) venturae qualis sit gloria vitae.

Die Abschnitte I, III und IV sind mit karolingischen Majuskeln geschrieben, vielleicht aber doch von verschiedenen Händen. Im I. Abschnitt sind alle E und alle M rund. Nur einmal kommt ein A mit geraden Strichen vor, in allen anderen Fällen ist die erste Hälfte gerundet und mit einer Schleife versehen. Kein Buchstabe, aufser den am Anfange der Verse stehenden, geht über die andern heraus. Im II. Abschnitt ist alles in Minuskeln geschrieben wie der Text der Evangelien und wie die Zierblätter 122 v. und 179 r. Im III. Abschnitt ist die Ausführung fast wie im I., doch sind mehr Buchstaben nach unten hin geschwänzt, einige treten innerhalb der Zeilen nach oben hin über

Jhesus a Juda traditur. (A)llocutio Pilati ad Judaeos de (Jhesu) et Barrabba, Passio Jhesu et sepultura et resurrectionis (hiefs vielleicht in der Vorlage resurrectio ejus).

[7]) Der Schreiber spielt durch „coelis hymnista" auf die Apocalypse an.

die andern hinaus. Im IV. ist alles unregelmäfsiger, E ist theils eckig, theils rund, A verschiedenartig gebildet, L nach oben hin verlängert. Die Titel auf Blatt 22 r., 85 r. und 178 r. sind in guter, monumentaler Majuskel ausgeführt. Die grofsen Initialen stehen auf der Scheide zweier Perioden. Einige haben nur oder fast nur Flechtwerk (8 v., 122 v.), ein Anfangsbuchstabe entbehrt desselben ganz (178 v.), die meisten sind nur oben und unten mit Flechtwerk, sonst aber mit Rankenwerk, verziert (9 r., 13 r., 15 v., 23 v., 85 v., 123 r.).

Im Rahmen aller Zierblätter hat der die Ausführung leitende Meister in die Mitte jeder der vier Seiten der Einfassung eine viereckige oder runde Verzierung einfügen lassen. Auf Blatt 22 r., 121 v. und 178 r. stehen in einem Quadrat mäanderartige oder runde oder sternförmige Ornamente, auf Blatt 178 v. (Abbild. 4) sind in ähnlichen Quadraten die Evangelistensymbole auf Goldgrund gemalt. Dagegen stehen auf Blatt 23 v. in vier Kreisen Brustbilder, denen schwerlich eine symbolische Bedeutung zuzuerkennen ist. Blatt 85 v. trägt zwei Brustbilder.[8]) Der Ornamentenschatz der Handschrift ist nicht grofs. Er besteht aus einfachen Ranken (mit wenigen Knollen, oft dreitheiligen Blättern und mit kleinen Blumen), aus herzförmigen Blättern, Blattfriesen mit Kreisen oder Kugeln, Bandmustern und Flechtwerk ohne viel Erfindungsgabe oder Farbenpracht. Für den ganzen Codex ist gemessene, ruhige Würde in kräftiger Ausführung so charakteristisch, dafs sein Ursprung in einem der grofsen, gut geleiteten Benedictinerklöster oder bei einer wichtigen Kathedrale des Reiches liegen dürfte. Alles steht zwar im Flufs der Entwicklung und auf der Höhe der Zeit, hält aber conservativ fest an den Errungenschaften der karolingischen Renaissance, bleibt fern von überschwänglicher, phantastischer Hast. Am Orte, wo er entstand, liebte man kräftige Umrahmungen in farbigem Leistenwerk, setzte man die verschiedenen Töne einer Farbe fest und reinlich nebeneinander. Alle Farben sind hell, milchartig und glatt. Die Arbeit erinnert demnach in Farbe, Technik und Tendenz an die Prachtleistungen der Reichenau und die ihnen verwandten Malereien der Bücher des Domes von Bamberg und ähnlicher Handschriften, ohne sich jedoch zum Glanze eines für den kaiserlichen Hof bestimmten Geschenkes zu erschwingen.



Abb. 1.

In den Evangelistenbildern bleiben die Grundlagen sich gleich. Inschriften fehlen. Der Evangelist (vergl. Abb. 3) sitzt stets innerhalb einer viereckigen, vergoldeten Thoröffnung ohne Thürflügel, welche in der Breite ein Drittel des bemalten Raumes einnimmt. Ueber seinem Haupte erhebt sich ein Giebeldreieck, woran sich ein Dach anschliefst, welches in drei Fällen mit Pfannen belegt ist. Zu seiner Rechten und Linken steigt eine Mauer auf, worin stets eine schmale, mehr oder weniger hohe Thoröffnung

[8]) Vergl. über solche in Scheiben gemalte Brustbilder, Nachahmung alter Münzen oder Gemmen, Braun a. a. O. S. 31 f.

erscheint. Zu Matthaeus (Abb. 3) und zu Marcus kommt das Symbol aus einer dieser seitlichen Thüren herab, zu Lucas aus einem Fenster, zu Johannes oben aus der Ecke des Hauptthores. Immer hält das Symbol den obern Theil der grofsen Rolle, in die der Evangelist den Anfang seines Buches eben eintrug. Bei den beiden letzten Evangelisten endet die Rolle unten spitz, so dafs ihre Form an ein Füllhorn erinnert. Drei Evangelisten tragen grofse, graue Bärte, nur Lucas ist bartlos. Marcus sollte als „Schüler des Petrus" charakterisirt werden; er ist demnach so dargestellt, wie man damals das Portrait des Apostelfürsten zu geben gewohnt war, und hat nur über den Ohren und in der Mitte der Stirn Haarlocken.



Abb. 2.

Die Nimben der Evangelisten und des Adlers des hl. Johannes bestehen nur aus geperlten Reifen. Die Symbole der beiden ersten Evangelisten tragen farbige Scheiben; das Symbol des hl. Lucas entbehrt des Nimbus. Der erste Evangelist sitzt auf einem Klappstuhl mit Thierköpfen (Abb. 3); die andern setzten sich auf breite Bänke oder Thronsessel ohne Rücklehnen, aber mit Kissen und Fufsbänken. Alle haben nackte Füfse. Bei Johannes scheinen auf dem Fufse die Riemen der Sandalen noch angedeutet zu sein.

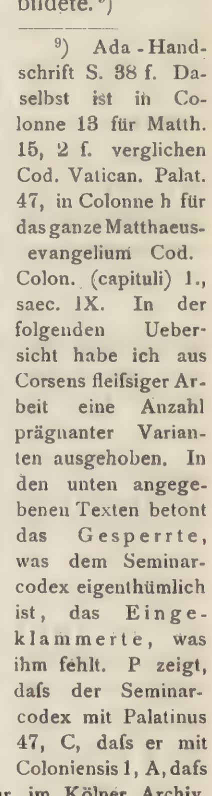
Jeder Evangelist trägt über einem weifsen, mit Schwarz contourirten Talar mit verschiedenfarbiger Abtönung ein Pallium. Letzteres ist bei Matthaeus blau-roth, bei Marcus dunkelpurpurroth, bei Marcus dunkelgrün, bei Johannes gelbbraun. Zinnober kommt verhältnifsmäfsig selten vor in den Miniaturen und Zierblättern. Es wird gebraucht zur Umrahmung des Goldes, hie und da im Ornament und zweimal in den Streifen der Bänder. Schwarz dient blofs zur Kontourirung und Einfassung. Ultramarin fehlt; reines Gelb ist selten, Grün dagegen in den verschiedensten Tönen, besonders in den Randleisten, mit Vorliebe aufgetragen. Mit einem leichten, hellen Blau gibt es einen Grundton, welcher gut pafst zu dem vielfach eingesetzten Silber; überdies bietet es einen schönen Gegensatz zu den Purpurgründen und zum Gold. Die Zusammenstellung der Farben zeugt überall von feiner Bildung und von geläutertem Geschmack. Wo zwei farbige Seiten sich gegenüberstehen, correspondiren viele ihrer Töne. Eine für die Hauptfigur gewählte Farbe klingt in der Umgebung durch verschiedenartige Abtönungen und Mischungen aus. Trotz der verhältnifsmäfsig guten Erhaltung der Handschrift ist doch leider das Silber so schwarz geworden, sind manche Farben so verschossen oder verbleicht, andere so nachgedunkelt, dafs man sich die ehemalige Harmonie nur mehr mit Hülfe der Phantasie vorstellen kann. Alle Farben sind ohne sichtbare Körner, glatt, wahrscheinlich polirt. Sie wurden dünnflüssig, zuweilen nur insoweit aufgetragen, dafs der Pergamentgrund durchschien, bevor sie ihre frische Leuchtkraft verloren. Wie verschiedenfarbig ehedem selbst der Glanz des Goldes war, zeigt das Bild des letzten Evangelisten; denn der Goldton seines Nimbus ist noch heute anders als derjenige des

Hintergrundes; auf letztern sind dann goldene Sterne aufgetragen, die ohne farbige Einfassung blieben. Immer ist Farbe von Farbe, selbst Ton von Ton scharf getrennt, wie im Spectrum, nie ist einer mit dem folgenden verwaschen oder vertrieben. Verschiedene Nuancirungen sind sogar oft durch eine stärkere Linie ihrer Verwandtschaft von einander getrennt. So ist z. B. der Purpurgrund des Titels zum Johannesevangelium (Blatt 178 r.) innerhalb des aus Gold, Grün und blauen Ornamenten bestehenden Hauptrahmens, zuerst von einem innern Rahmen eingefafst, der aus sechs verschiedenen, 1 bis 2 *mm* breiten Purpurstreifen besteht. Im Felde, welches die Goldbuchstaben trägt, ist der Grund von hellern und dunklern Horizontalstreifen aus Purpur gebildet. Fast ausnahmslos sind Gold und Silber von dünnen, $^1/_2$ *mm* breiten Rändern aus Zinnober begleitet. Zu diesem System führte derselbe Grund, welcher die Goldbuchstaben auf Purpur stellte, nämlich die innige Beziehung der rothen und violetten Strahlen zum Goldglanz. Obwohl also die Zeichnung und die Contour herrscht, ist der Werth der Farbe gewissenhaft beachtet und geschickt verwerthet, hier ins Gleichgewicht, dort in Gegensatz gestellt. Ruhige Ueberlegung beherrscht also auch in dieser Hinsicht alle Einzelnheiten. Die Farben müssen sich ganz der Hand des Malers gefügt haben und rasch getrocknet sein. Eine steht fest und unversehrt neben, auf und unter der andern. Weil im Laufe der Zeit die Farbe eines tiefern Tones, der auf einen lichtern gesetzt wurde, nicht selten abgeblättert, oft auch ein Rand verletzt ist, kann man den Verlauf der Arbeit sicher erkennen.

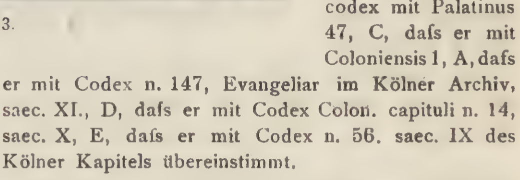


Abb. 3.

Der Text der Evangelien stimmt in unserer Handschrift meist überein mit demjenigen, welchen Corsen in den Klassen B und C, also auch in der Ada-Handschrift, nachgewiesen hat. Es ist der unter Karl d. G. mit Hülfe italienischer Codices in Tours emendirte (B), welcher sich in nordfranzösischen und deutschen Handschriften weiterbildete.[9])

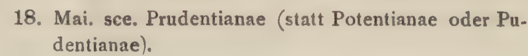


[9]) Ada-Handschrift S. 38 f. Daselbst ist in Colonne 13 für Matth. 15, 2 f. verglichen Cod. Vatican. Palat. 47, in Colonne h für das ganze Matthaeusevangelium Cod. Colon. (capituli) 1., saec. IX. In der folgenden Uebersicht habe ich aus Corsens fleifsiger Arbeit eine Anzahl prägnanter Varianten ausgehoben. In den unten angegebenen Texten betont das Gesperrte, was dem Seminarcodex eigenthümlich ist, das Eingeklammerte, was ihm fehlt. P zeigt, dafs der Seminarcodex mit Palatinus 47, C, dafs er mit Coloniensis 1, A, dafs



er mit Codex n. 147, Evangeliar im Kölner Archiv, saec. XI., D, dafs er mit Codex Colon. capituli n. 14, saec. X, E, dafs er mit Codex n. 56. saec. IX des Kölner Kapitels übereinstimmt.

Matth. 2, 21 (con)surgens A, D, E. 5, 43 Odio habebis (statt odies) E (hat odies, das aus odio habebis verbessert ist). 7, 25 Et descendit pluvia A, D, E. 27 Et descendit pluvia C, A, D, E. 9, 2 Jacentem in lecto, C, A, D, E. . . . et videns Ihs C, A, D, E. 18 adoravit. A, D, E. 10, 13 domus (illa) A, D, E. . . . si(n) autem A, D, E. 13, 15 cl(a)userunt C, D. 14, 3 posuit in carcere(m) E. 22 discipulos (suos) A, D, E. 15, 2 Traditiones C. 6 matrem suam C, P, A. 8 eorum (statt illorum) C, P, A, D, E.



Das Perikopenverzeichnifs (Blatt 211 v. bis 220 r.) ist ohne Titel, voller Schreibfehler und Lücken. Es beginnt mit der Vigil von Weihnachten, zählt 10 Sonntage nach Theophanie, hat in der Charwoche bereits alle 4 Passionen, 6 Sonntage nach Pfingsten, 6 nach Natale apostolorum Petri et Pauli, 7 nach Natale S. Laurentii, 6 nach Dedicatio basilice Michahelis, 5 vor Weihnachten. Es hat nur 2 Evangelien für Votivmessen (In dedicatione ecclesie); alle übrigen Votivmessen, selbst die Seelenmessen, werden nicht genannt. Unter den Heiligenfesten sind neben den in allen solchen Verzeichnissen vorkommenden, meist italienischen Heiligen beachtenswerth:

18. Mai. sce. Prudentianae (statt Potentianae oder Pudentianae).
23. Jul. Natale Apollonaris (!).
25. Jul. Natale sci. Jacobi.
Kal. Aug. Ad vincula.
Eodem die Natale sce. Felicitatis.
15. August. Assumptio sce. Marie.
24. August. Natale sci. Bartholomei.
(30. Septemb.[10]) Vigilia Mathei apostoli.
(21. Septemb.) Natale sci. Mathei apostoli.
(18. Octob.) Natale sci. Luce.
(27. Octob.) Vigilia apostolorum Simonis et Jude.
(28. Octob.) In die ad missam.
(Kal. Novemb.) Celebratio omnium sanctorum et natale sci. Cesarii.
(29. Novemb.) Natale scorum. Saturnini, Crisanti, Mauri et Darie.
(29. Novemb.) Vigilia sci. Andree.
(30. Novemb.) In die ad missam.

Im Verzeichnifs der Heiligen tritt demnach die Verehrung der Apostel und Evangelisten hervor. Aufser den aus karolingischer Zeit übernommenen, oben darum nicht genannten Festen der hh. Petrus und Paulus finden wir hier die Geburtstage der hh. Jacobus, Bartholomaeus, Matthaeus, Lucas, Simon und Judas. Matthaeus und Andreas sind sogar durch eine Vigil ausgezeichnet, welche weder vor Maria Himmelfahrt noch vor Allerheiligen in unserm Verzeichnifs vorgesehen ist. Und doch liegt darin kein bedeutendes Moment, das zur Bestimmung der Herkunft dieser Handschrift mit Sicherheit verwerthet werden könnte, weil im XI. Jahrh.



Abb. 4.

9 doctrinas (et) mandata A, D, E. 28 filia ejus C, P, D. 31 claudos C. 32 turbae (huic) C, P, A, D, E. 34 dixerunt (ei) C, P, A, D, E. 36 accipiens ihs. E (Ihs ausradirt.) 38 hominium (statt virorum) P, A, D, E. 16, 4 potestis (scire) P, A, D, E. . , . jone (prophetae) C, P, A, D, E. 5 discipuli (ejus). — — — . . . panes accipere (statt tollere) C, P, A, D, E. 13 quem (me) dicunt C, P, A, D, E. 15 Dicit illis ihs C, P, A, D, E. 19 solutum (et) in celis C, P, D, E (et ausradirt.) 23 post (statt retro) me C, P, D, E. 26 mundum universum C, A, D. 27 opera (statt opus) P, A, D, E. 17, 3 Et ecce apparuerunt G. illis (statt eis) Moyses P, A, D, E. 4 faciamus hic C, P, A, D, E. 5 complacui(t) C, P, A, D, E. 21, 9 venit (statt venturus est) C, P, A, D, E. 26 habebant C, P, A (habent verbessert aus habebant), E (wie bei A). 28 in vinea(m) mea(m) C, P, A, D, E. 31 in regno (statt regnum) P, A, D, E. 23, 21 et quicunque P, A, D, E (qui, zugefügt cunque). 23 qui(a) decimatis C, P, A (qui, aber auf Rasur a beigefügt), D, E (wie bei A). 24, 13 perseveraverit (statt permanseritis) P, A, D, E.

[10]) Die Angabe des Tages fehlt im Verzeichnifs Blatt 218 r. f. von Natale sanctorum Gervasii et Protasii (11. Septemb.) an. Die im Ada-Codex und sonst oft zum 28. Jun. gegebene Translatio corporis beati Leonis pontificis findet sich nicht in ihm.

diese Feste allerorts allmählich eingeführt werden. Sehr nahe läge es, bei der Feier der hh. Saturnin, Crisantus, Maurus und Daria an Münstereifel zu denken. Doch bringen schon die karolingischen Verzeichnisse zum 29. November diese Heiligen.[11]) Mehr Anhaltspunkte zur Bestimmung der Schreibstube, der wir die Handschrift verdanken, gibt die Zählung der Sonntage. Charakteristisch sind vor Allem die 6 Sonntage nach dem Feste des hl. Michael. Die Zahl der Sonntage zwischen Pfingsten und Advent wechselt bekanntlich, weil Ostern und Pfingsten früher oder später eintreffen können. Darum hat man seit mehr als einem Jahrtausend die verschiedensten Wege eingeschlagen, um stets die nöthige Zahl der Perikopen zur Hand zu haben. Im heutigen Missale Romanum stehen Formulare für 24 „Sonntage nach Pfingsten". Ist ihre Zahl gröfser, so werden Officien, also auch Perikopen, der „Sonntage nach Epiphanie" eingeschaltet. Obwohl manche ältere Evangelienbücher bis zu 26 Sonntage oder Wochen „nach Pfingsten" geben,[12]) ist eine solche durchgehende Zählung wenigstens in Nordfrankreich und Deutschland anfangs selten. Dort zählte man seit dem VIII. und IX. Jahrh. 2—6 Sonntage „nach Pfingsten", 5—8 nach Peter und Paul, 4—7 nach Laurentius. Dann aber theilen sich die Perikopenbücher in zwei Klassen: die bei weitem gröfsere, diesseits der Alpen wohl auch die ältere, bringt zum Schlusse 7—10 Sonntage nach Cyprian, die kleinere 5—8 nach Michael. Zu letzterer Klasse gehört nun auch unsere Handschrift.

Ich habe schon früher nachgewiesen, dafs dieselbe Zählung sich findet in Handschriften aus Grasse, Avignon und Blois, dann aus Aachen, Xanten, Deventer und Paderborn, aus Mainz (Seminarbibliothek), Scheftlarn und Freising.[13]) Durch weitere Studien in den gröfsern Bibliotheken Italiens, fand ich diese Zählung noch in drei Handschriften des XI. Jahrh. zu Montecasino[14]) und in zweien zu Verona,[15]) weiterhin in einem andern Brüsseler Codex und zu Göttingen.[16]) Wichtiger ist noch, dafs in zwei Evangeliaren des Kölner Domes die Zählung dieser Sonntage und ihre Evangelien genau übereinstimmen mit unserm Codex, nämlich im Evangeliar n. 56 saec. IX. und in dem wohl aus n. 56 copierten Evangeliar n. 14 saec. X. Dieselbe Zählung und dieselben Sonntage hat auch das Evangeliar aus der 2. Hälfte des IX. Jahrh. im Kölner Archiv.[17])

[11]) Im Ada-Codex lesen wir: Die XXVIIII mens. supr(ascripti, sc. Novemb.) natal. s. Saturnini; im karolingischen Codex von Aachen steht statt des Festes des hl. Saturnin „natale sc. Chrysanti et Dariae." Vergl. Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch«, S. 57 f.

[12]) So hat schon das aus Bobbio stammende Lectionar, N. 228 Part. inf., der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand saec. IX. 23 Sonntage nach Pfingsten.

Das werthvolle Evangelienbuch des Mailänder Domes aus dem IX. Jahrh. in derselben Bibliothek, A n. 28 Part. inf., zählt nach altem mailänder Ritus 16 Sonntage „nach Pfingsten", 8 nach dem Feste der Enthauptung des hl. Johannes, dann Dom. ante dedicationem ecclesiae und Dom. I.—IV. post dedicationem ecclesiae. Aehnliche Zählung haben daselbst das Evangelienbuch A 24 bis inf. saec. X. und das gedruckte Missale von 1475. Im bekannten Sakramentar des Kölner Domes, Cod. n. 137 saec. IX., ist die Litanei sicher kölnisch und 896 geschrieben. Sie stammt aber von anderer Hand als der Inhalt des Buches. In ihm sind 24 Sonntage „nach Pfingsten" gezählt. Vergl. Ueber das Manuscript *Pamel,* »Liturgica Latinorum« (Coloniae 1571), I. Praefatio II, 177 s.; *Delisle*, »Sacramentaires« p. 157; *Wattenbach,* »Ecclesiae Metropolitanae Coloniensis Codices« p. 56 s.; *Lamprecht*, »Initialenornamentik« S. 27. Wo der Text des Buches geschrieben sei, ist noch genauer zu untersuchen.

Das Sakramentar Cod. Colon. n. 141 ist nicht kölnisch, sondern stammt aus Cambrai-Rheims. Wattenbach a. a. O. p. 59.

[13]) Des »hl. Bernward Evangelienbuch« S. 63, wo die Belege angegeben sind.

[14]) Cod. Montecasino n. 109, 25 saec. XI. Enthält Homilien. In ihm 5 Sonntage nach Laurentius 6 nach Michael und 4 nach Martin. Cod. 191, 369 saec. XI. Evangelia, quondam monasterii s. Nicolai de Ciconia. In ihm 4 Sonntage nach Pfingsten, 6 nach Peter und Paul, 6 nach Laurentius, 6 nach Michael und 3 nach Martin. Die gleiche Zählung im longobardischen Codex n. 424, 224 daselbst.

[15]) Verona, Kapitelsbibliothek, Cod. n. 101 saec X.—XI. enthält 5 Sonntage nach der Oktav von Pfingsten, 5 nach Peter und Paul, 5(6) nach Laurentius, 6 nach Michael. Aehnliche Zählung in dem ältern Codex n. 8 saec. X—XI, derselben Bibliothek.

[16]) Im Evangeliar n. 9219 der Kgl. Bibliothek zu Brüssel aus dem XI. Jahrh. stehen 4 Sonntage nach Pfingsten, 5 nach der Oktav von Peter und Paul, 6 nach Laurentius. Dann folgt: Dom. vacat, Dom. XVI. und XVII. p. Pentecosten, darauf Dom. III. bis VI. post sci. angeli (Michaelis).

Unregelmäfsig ist auch die Zählung in dem Evangeliar zu Göttingen in klein Quart (Cod. Mss. Theol. 55, jetzt 37), welches einer dem hl. Bartholomaeus geweihten Kirche und dem XI. Jahrh. entstammt. Dort haben wir 5 Sonntage nach Pfingsten, 8 nach Peter und Paul, 7 nach Laurentius. Dann folgen: Dom I., II., III. post sci Angeli, Dom XXI. post Pent., Dom IV., V., VI. post sci Angeli. Demnach sind auch hier nach Michael nur 6 Sonntage gezählt, aber 7 angeführt.

[17]) Codex n. 147. Dort ist durch Versehen der 6. Sonntag nach Michael nur als 5. bezeichnet, indem der 5. zweimal gezählt wurde.

8 Sonntage nach Michael zählt dann weiter, wie das schöne Sakramentar des Mainzer Seminars, auch das Sakramentar des Mainzer Domes in klein Quart.

Diese Reihe der Handschriften des X. und XI. Jahrh., welche die Pfingstsonntage zum Theil „nach Michael" zählen, wird sich durch weitere Forschungen noch bedeutend vermehren lassen. Wahrscheinlich beginnt sie mit italienischen, vielleicht mit unteritalienischen Handschriften. Wie man in Köln dazu gekommen sei, dieser Zählung zu folgen, ist noch klar zu stellen. Allgemein war sie dort bei weitem nicht. Es würde zu weit führen, hier auch ohne direkten Nutzen sein, all die alten Kölner Handschriften aufzuzählen, welche, dem karolingischen System folgend, an der Zählung nach Cyprian festhalten. Erwähnt sei als wichtigstes Beispiel das im Auftrage des Kanonikus Hillin im XI. Jahrh. von den Gebrüdern Purchardus und Chuonradus für den Kölner Dom geschriebene Evangeliar (Dombibliothek n. 12). Statt jener Sonntage nach Michael zählt es, dem alten karolingischen Formular folgend, (8) Sonntage nach Cyprian. Das schöne, aus Limburg stammende Evangeliar des Kölner Domschatzes n. 218 saec. XI. hat 7 Sonntage nach Cyprian.[18])

Später wurde die durchgehende Zählung „nach Pfingsten" immer mehr beliebt. So finden wir z. B. im Sakramentar n. 137 der Kölner Dombibliothek aus der Zeit vor 896 24 Sonntage „nach Pfingsten", ebensoviele im Epistelbuch n. 143 aus der Zeit um 990 daselbst, 25 Sonntage aber im Evangelienbuche n. 144 aus derselben Zeit ebendort, weiterhin im Missale der Dombibliothek n. 157, das aus dem XII. Jahrh. und wohl aus Lüttich stammt, 23 Sonntage „nach Pfingsten", im Evangelienbuche des Stadtarchivs N. 312 aus St. Gereon (?) saec. XI. 25 Sonntage „nach Pfingsten", im neuerdings erworbenen Evangelienbuch aus St. Pantaleon und aus dem XI. Jahrh. daselbst ebenfalls 25 Sonntage „nach Pfingsten".

Wir stehen demnach vor der auffallenden Thatsache, dafs in demselben XI. Jahrh die liturgischen Bücher der Kölner Kirchen dreierlei Zählung der Sonntage bieten. Wie diese Handschriften verschiedene Formulare für die Perikopenverzeichnisse haben, zeigen sie auch verschiedenartigen Stil in den Malereien. Neben der alten Schule wächst eine neue auf. Die alte baut noch weiter auf zwei frühere, zuerst auf die von irischen und schottischen Mönchen, den Freunden der hh. Willibrord und Bonifatius, mitgebrachte und gepflegte, dann zweitens auf die von Karl d. G. und seinen Schützlingen aus Italien eingeführte, antikisirende Art. Die neu eintretende Schule steht zu Reichenau, zu Bamberg und Regensburg, zu Echternach und andern noch nicht hinlänglich festgestellten Centren in Verwandtschaft. Ihr gehören nicht nur unter anderm die beiden Evangeliare des Domes n. 12 und n. 218 an, sondern auch die hier beschriebene Handschrift des Seminars ist von ihr stark beeinflufst.

Da nun in jenen beiden Codices die alte karolingische Zählung der Sonntage nach Cyprian festgehalten ist, dagegen im Codex des Seminars die Zählung nach Michael sich findet, erhellt klar, dafs weder die Aehnlichkeit noch die Verschiedenheit des Schriftcharakters oder der Texte oder der Comesverzeichnisse sichere Hülfsmittel sind, um Schlüsse auf die Herkunft der Malereien zu machen. Es bleibt möglich, dafs letztere nicht an demselben Ort, wenigstens nicht in demselben Kloster entstanden, worin die Schreiber wohnten und wirkten. Es kann auch, z. B. in Köln, sehr plötzlich in diesem oder in jenem „Kloster" für den Text oder für den Comes oder für die Malereien eine neue Richtung Oberhand gewonnen haben, welche in künstlerischer oder in liturgischer Hinsicht oder in beidem andere Bahnen einschlug. Was beim Beginne des Kölner Domes im XIII. Jahrh. geschah, kann in analoger Art früher sich ereignet haben: eine plötzliche Importation fremder Formen. Wir werden hinsichtlich der „Malerschulen des Mittelalters" erst dann zu gröfserer Klarheit kommen, wenn durch sorgfältige Behandlung einer bedeutendern Anzahl wichtiger Handschriften das Vergleichungsmaterial sorgfältiger gesichtet und klassificirt ist. Zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe einen Beitrag zu liefern, war der Zweck dieses Aufsatzes. Er beweist hoffentlich die Nothwendigkeit gründlicherer Erforschung der Geschichte der alten Liturgie auch zur Erlangung sicherer Resultate für die Kunstgeschichte. Schon öfter wurde bemerkt, dafs diese Geschichte nur dann zu erfreulichen Ergebnissen führt, wenn viele ältere Sakramentare, Evangeliare und Kalendarien kritisch gesichtet und theilweise edirt werden. Hoffentlich erscheint bald das von Ebner vorbereitete Verzeichnifs wichtiger deutscher liturgischer Handschriften, welches einen bedeutenden Schritt vorwärts thun wird.

Steph. Beissel.

[18]) *Wattenbach* l. c. p. 5, 97. *Vöge* „Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends." »Westdeutsche Zeitschrift«, Ergänzungsheft VII S. 134 f. und 145 f. Die Provenienz dieser Handschriften werden wir in einem folgenden Heft besprechen.

Kanzeln aus mittelalterlichen Dorfkirchen.

Mit 20 Abbildungen.



Es ist wahr, der Altar, nicht die Kanzel ist der Mittelpunkt des katholischen Gotteshauses, das Opfer, nicht die Predigt der Brennpunkt unserer Liturgie. Aber zwischen Eucharistie und Predigt, zwischen Altar und Kanzel walten geheimnifsvolle, nahe Beziehungen. Schon die Verheifsungsrede Joh. Kap. 6 geht vom Brod des Lebens, das im Glauben angeeignet wird, über zur eucharistischen Speise, welche unter Brodsgestalt das Fleisch und Blut des Gottmenschen enthält. An die lebendige, persönliche Gegenwart Jesu in der Eucharistie schliefst sich von selbst an seine Gegenwart im Worte der Predigt; denn der incarnirte und opfernde Gottessohn ist vom lehrenden nicht zu trennen. Dort lebt der ewige Logos fort unter der Hülle von Brod, in der Predigt unter der Hülle des menschlichen Wortes; dort setzt er sein Hohepriesteramt fort, hier sein Lehramt. Auch die Kanzel ist eine Art Tabernakel des göttlichen Logos, gefertigt von der bildenden Kunst, auch die Predigt eine Art Monstranz des Logos, gefertigt von der Kunst der Rede aus dem Gold und dem Edelgestein der christlichen Lehre.

Es ist darum auch nicht Zufall, dass in der alten Kirche Eucharistie und Predigt zeitlich, Kanzel und Altar räumlich einander sehr nahe gerückt waren, — jene zeitlich, sofern die Predigt infra missarum solemnia stattfand, diese räumlich, sofern die Kanzel die nächste Nähe des Altares nicht verliefs, von dem Ambo der Altarabside, oder von den Cancellen des Altarraumes, oder vom Lettner am Abschlufs des Chores aus gehalten wurde.

Als sich später die Nothwendigkeit ergab, die Kanzel ganz ins Langhaus zu versetzen und jene zarten Bande der Zusammengehörigkeit etwas zu lockern, bewährte doch das Mittelalter darin sein Verständnifs für die Würde der Kanzel, sein künstlerisches und liturgisches Feingefühl, dafs es ihm widerstrebte, dieselbe nur wie ein gewöhnliches Inventarstück aus Holz zu erstellen und irgendwo an einem Pfeiler oder einer Wand anzuschiften. Wo immer es möglich war, weitaus in den meisten Fällen, wurde sie aus Stein erbaut und der Architektur der Kirche nicht blofs an- sondern eingegliedert. Und das nicht nur in grofsen Domen, auch in kleinen Landkirchen. In jenen staunen wir an die grossen, herrlichen Kanzeln, Wunderwerke der Feinskulptur, übersponnen mit dem ganzen Reichthum gothischer Ornamentik, durchwirkt mit bedeutsamem Bildwerk. Aber neben ihnen soll man nicht übersehen die einfachen und doch so würdigen kleinen Steinkanzeln der Dorfkirchen, welche weder des monumentalen Charakters noch der zierlichen Grazie ermangeln. Besonders in Süddeutschland sind noch so manche dieser Art erhalten und wenn wir einzelne zur Darstellung bringen und kurz besprechen, leitet uns dabei der innige Wunsch, dass die Holzkanzeln aus ihrer unbefugten Alleinherrschaft allmählich wieder verdrängt werden, dafs man namentlich bei kirchlichen Neubauten wieder mehr auf organisch in den Bau eingegliederte Steinkanzeln es absehen möchte. Dieser Wunsch leitet unsere Auswahl; die drei hier abgebildeten und nachfolgende weitere Exemplare sind Vorbilder, welche mit keinen oder geringen Aenderungen, ohne viel Kostenaufwand nachgeahmt werden können. Die Aufnahmen danken wir dem Herrn Architekten Carl Meckel junior in Freiburg i. Br.

1. Steinkanzel in der Kirche von Stein im Pfinzgau (bei Königsbach, Station der Linie Durlach-Pforzheim). Die Kirche aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. ist gut erhalten, einschiffig, flachgedeckt, der Chor gewölbt. An der Ostwand des Schiffes, am Triumphbogen, ist die Kanzel angebracht, von dem Chorraum und der Sakristeithüre aus unmittelbar zugänglich auf einer die Chorbogenwand durchbrechenden Steinstiege von sechs Stufen. Sie trägt, auf vier Schilde vertheilt, die Jahrzahl 1490 und auf einem Felde der Brüstung einen Meisterschild mit Meisterzeichen. Abgesehen von einem kleinen Theil der Brüstung, welcher im XVII. Jahrh. angefügt wurde, ist sie ganz im ursprünglichen Zustand erhalten; nur steckt der Kanzelfufs jetzt zum Theil in dem später erhöhten Fufsboden.

Der nach oben im Stichbogen auskragende Schaft der Kanzel hat schlichte Stabgliederung mit hübsch profilirten kleinen Sockeln. Der Hauptkörper der Kanzel ist, wie der Grundrifs zeigt, aus dem Sechseck konstruirt und zugleich zierlich und energisch gegliedert, namentlich durch die wirkungsvoll profilirten Stabbündel,

welche auf dem Sims der unteren Platte aufsitzen. Die Brüstung besteht nur aus fünf Theilen, mit den Fugen auf den Ecken; ihre fünf Felder sind je mit einem andern, kräftig durchgeführten Maafswerkmotiv belebt. Die durchbrochene Brüstung des Aufganges ist aus einem Stück, der Aufgang unten untermauert, die Stufen ohne Profilirung. Neben dem Aufgang die reich profilirte Thüre zur Sakristei. Schalldeckel fehlt, weil bei der geringen Ausdehnung der Kirche entbehrlich.

Wegen ihres charaktervollen Baues und Ornamentes erscheint diese Kanzel als ein sehr würdiges Objekt der Nachahmung; aber auch diese Wahl des Standortes und diese Art der Anbringung dürfte für kleinere Kirchen recht zu empfehlen sein.

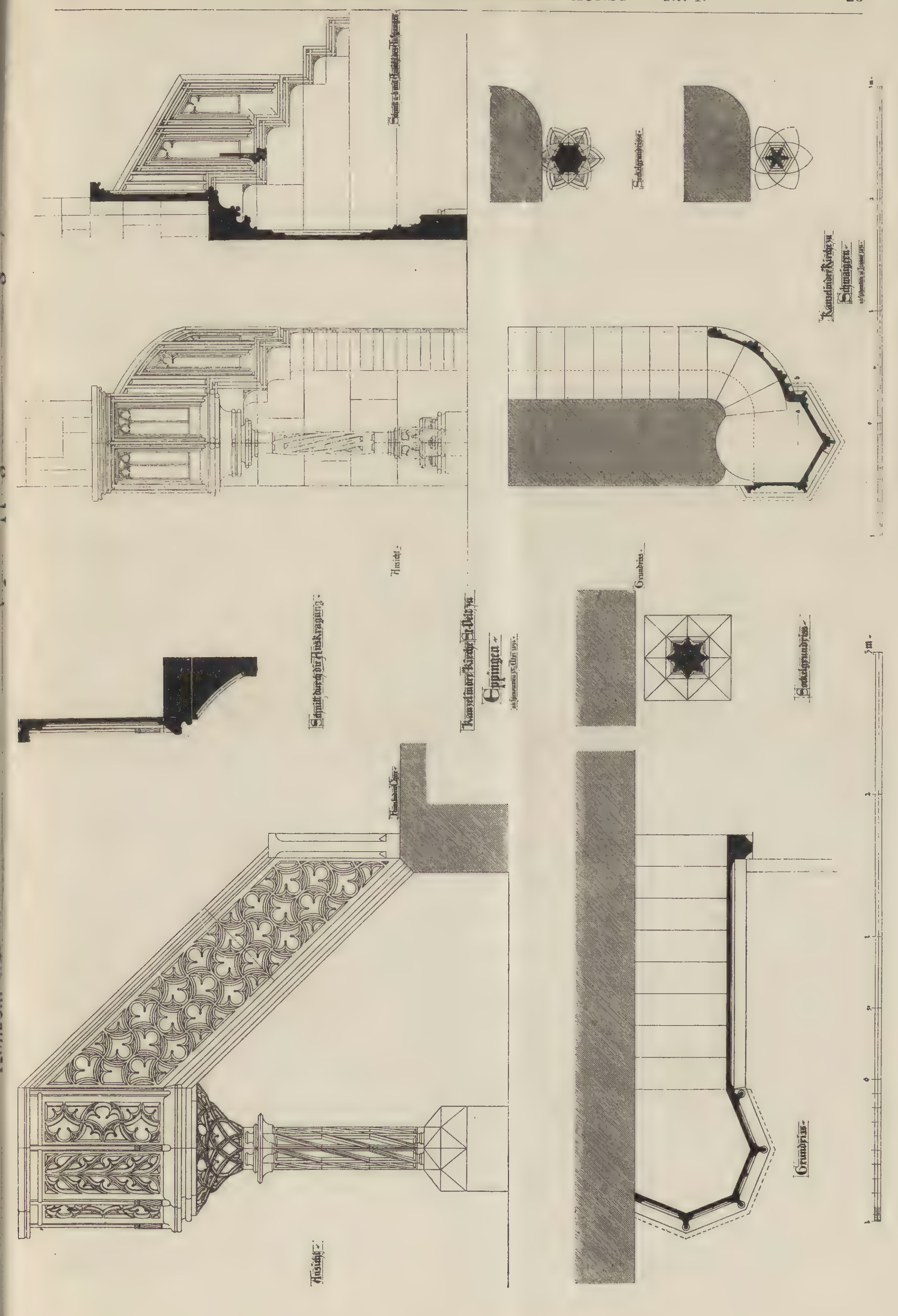
2. Kanzel in St. Veit in Eppingen in Baden, aus dem letzten Drittel des XV. Jahrh. Die Kanzel steht an der Nordwand der einschiffigen Kirche und ist zugänglich von dem erhöhten Fufsboden des Chores aus, welcher noch eine gute Strecke in's Schiff hereinreicht und ein erhöhtes Podium für die Nebenaltäre bildet. Die Konstruktion ist aus dem über Eck gestellten Achteck herausgebildet und ergibt sich aus der Anlage und Breite des Aufganges. Der Unterbau besteht aus drei Stücken. Der Fufs geht aus dem Quadrat in das über Eck gestellte Viereck über; der Schaft ist im Grundrifs ebenfalls aus zwei durchsteckten Vierecken konstruirt; seine Profilirung dreht sich nicht wie gewöhnlich im Kreise, sondern im Achteck. Die Auskragung ist mit Maasswerk belegt, aus welchem sich die Gräte des Achtecks herausentwickeln. Die Platte besteht aus einem einzigen Stück. Die Brüstung ist auf den Ecken mit Säulenstäben besetzt, die Felder mit Maafswerk gefüllt. Die Stiegenbrüstung ist nicht durchbrochen, aber mit tiefgearbeitetem Maafswerk ausgelegt; sie besteht nur aus zwei Stücken. Der Pfosten, gegen den sie sich anlehnt, ist nicht mehr vollständig erhalten; möglich, dass er früher einen schmiedeeisernen Ueberbau trug. — Aehnlich ist die Kanzelanlage in Stockheim, Oberamt Brackenheim, in Württemberg von 1590.

3. Kanzel in der Kirche St. Johann Baptista in Schwaigern, Oberamt Brackenheim, in Württemberg. Ueber die interessante Baugeschichte dieser Kirche s. Keppler, Württembergs kirchliche Kunstalterthümer, S. 50. Der ursprünglich romanische Bau wurde 1514 durch Bernhard Sporer bedeutend vergrössert mit möglichster Schonung und Benutzung des Bestehenden. Aus dieser Periode stammt auch die Kanzel von schlanken, schönen Verhältnissen, an einen Pfeiler angebaut, der zum Theil ausgenommen wurde, um den nöthigen Platz zu gewinnen; oben findet die hierdurch entstandene Nische ihre Auflösung in einem baldachinartigen Schalldeckel aus Stein, der leider fast ganz zerschlagen ist. Die Kanzel ist aus dem Sechseck konstruirt, ebenso der reich profilirte Fufs und Schaft; die Profilirung des letzteren dreht sich im Kreise. Die Auskragung hat sehr energische Gliederung mit tiefen unterschnittenen Hohlkehlen und gekuppelten Stäben; sie ist zugleich Platte und bildet mit der vorletzten Stufe des Aufgangs ein Stück; die letzte, oberste Stufe ist in die Platte selbst eingehauen. Die Brüstung auf den Ecken mit reichem Stabwerk besetzt, in den Feldern durch zierliches Maafswerk belebt; der Brustsims ist aufgelegt. Die Brüstung des Aufgangs besteht aus nur einem Stück, das nach den Stufen ausgenommen ist (s. Schnitt a—b); vielleicht bildete einst ein schmiedeeisernes Geländer die Fortsetzung der Brüstung nach unten. Die Profilirung der Aufgangsbrüstung ist dieselbe wie die der Kanzel. Die Stufen sind in die Mauer eingesetzt und selbst untermauert. Der Pfeiler ist, um die Stufen tragen zu können, unten verstärkt; daraus geht hervor, dass Pfeiler und Kanzel gleichzeitig sind, daher auch letztere wohl als Werk Bernhard Sporers anzusehen sein dürfte.

Diese wenigen Zeilen sollen einstweilen nur das Interesse für die Steinkanzeln, das historische und praktische Interesse, wachrufen, die Aufmerksamkeit den ziemlich zahlreich noch erhaltenen mittelalterlichen Werken dieser Art zuwenden und zur Nachahmung und Nachbildung derselben im gleichen Material reizen. Wir hoffen später aus der Mappe desselben tüchtigen Zeichners noch weitere Musterbeispiele vorführen zu können.

Freiburg i. Br. Paul Keppler.

Kanzeln aus mittelalterlichen Dorfkirchen (1 zu Stein).



Nachrichten.

Leopold Kaufmann †. Dem zu Bonn am 27. Februar im Alter von nahezu 77 Jahren verstorbenen feinsinnigen, kenntnifsreichen, anregenden Kunstfreunde gebührt auch an dieser Stätte ein Wort dankbarer Erinnerung. Denn um die Gründung unserer Zeitschrift hat er sich ganz besonders verdient gemacht, als Vorstandsmitglied ihre Entwicklung mit Eifer gefördert, als Mitarbeiter ihr aus dem Bereiche seiner graphischen Spezialstudien schätzenswerthe Beiträge zugewandt. — Durch freundschaftlichen Verkehr mit hervorragenden Vertretern der religiösen Malerei, namentlich mit den beiden Brüdern Andreas und Karl Müller, von Jugend auf der ernsten Kunstrichtung zugethan, hat er diese durch die hingebendste Versenkung in die Werke und den Geist Albrecht Dürer's beständig gepflegt und durch erleuchteten Sammeleifer ohne Unterlafs seinen Blick geschärft. Bei seiner Vorliebe für das kirchliche Kunstschaffen und bei dem Bestreben, dieses vornehmlich in den Dienst seiner Pfarrkirche, des herrlichen Bonner Münsters und dessen Ausstattung zu stellen, wandten sich seine Studien und Neigungen immer mehr dem Mittelalter zu, so dafs der Herausgeber dieser Zeitschrift in seinen bezüglichen Bestrebungen von ihm steigende Ermunterung erfuhr und mit freudiger Genugthuung an die vollkommene Zustimmung von dieser Seite, mit dankbarer Gesinnung an manchen guten Rath des wohlwollenden und klugen jetzt in Gott ruhenden Gönners zurückdenkt.

Schnütgen.

Bücherschau.

Unser Frauen Werk zu Strafsburg. Denkschrift im Auftrage der Stiftsverwaltung veröffentlicht durch den Com. Münsterbaumeister L. Arntz. 1897.

Wie so vielen der Kirchenbauten, die uns das Mittelalter als unschätzbares Erbe hinterlassen hat, so ist auch dem Strafsburger Münster weit gröfserer Schaden durch thörichte und böswillige Menschenhand, als durch die Einflüsse der Zeit und der Elemente widerfahren. Seit dem Ausgange des XVII. Jahrh. ist die Geschichte des Münsters eine wahrhafte Passionsgeschichte. Besonders betrübend ist es, dafs trotz aller Werthschätzung, die dem Baue, wie durch all die Jahrhunderte seines Bestehens, so auch in unserer Zeit zu Teil wurde, die praktische Pietät doch sehr oft ganz fehlte, dafs auch in den letzten Jahrzehnten der historische Sinn und die historische Erkenntnifs nicht stark genug waren, das Münster vor tief eingreifenden Schädigungen, die sich zumeist unter dem Namen „Restaurationen" verbargen, zu schützen. Der Heimlichkeit gegenüber, mit der — sehr zum Schaden des Baues — die Arbeiten bislang betrieben wurden, erweckt die Offenheit, mit welcher der jetzt dem Werke vorgesetzte Mann seine Pläne darlegt, gewifs ein günstiges Vorurtheil.

Die Denkschrift, ein stattliches Heft, dem mehrere, den Baubestand in verschiedenen Zeiten darstellende Grundrisse beigegeben sind, beginnt mit einer pragmatischen Darstellung der Baugeschichte, die, was die ältere Zeit anlangt, alles gedruckt vorliegende Material — leider mit Ausnahme von Georg Dehios Abschnitt in dem Sammelwerke »Strafsburg und seine Bauten« — zusammenfafst, für die jüngste Zeit aber aufserdem allerlei Neues aus dem Münsterarchiv bringt. Immer wieder mufs betont werden, dafs gerade die schlimmsten Schäden dem Münster erst in den letzten Jahren zugefügt worden sind. Gewifs, auch die vergangenen Jahrhunderte haben arg gesündigt; aber für das, was sie an dem Bau gethan, lassen sich Gründe anführen. Keine Entschuldigung jedoch gibt es für den Unverstand, mit dem von 1892 bis 1894 in der Münsterbauhütte gewirthschaftet worden ist. Freilich, an der schlechten Ueberlieferung der Bausubstanz hat, wie wiederholte sorgfältige Untersuchungen ergeben haben, vor allem ein organischer Fehler Schuld: die mangelhafte Entwässerungsanlage in den jüngeren Theilen. Aber auch die Baupflege liefs sehr viel zu wünschen übrig. Die kleinen Instandhaltungsarbeiten, die an einem so komplizirten Organismus sich, je älter er wird, desto öfter als nothwendig erweisen, sind namentlich, was die Auswahl des Materials betrifft, fast nie mit der nöthigen Sorgfalt vorgenommen worden. So erklärt es sich, dafs, während stark detaillirte Werkstücke vom Ende des XIII. Jahrh. sich unversehrt erhalten haben, das schlecht ausgewählte und fehlerhaft verwendete Sandsteinmaterial vom XVI. bis zum XIX. Jahrh. sehr stark verwittert und zerstört ist. Auch die namentlich an der Fassade in ausgedehntem Maafse verwendeten Eisenarmirungen haben im Ganzen mehr geschadet, als genützt.

Gegenüber diesen Thatsachen, auf die hinzuweisen nicht nur für Strafsburg allein lehrreich ist, erscheint die konsequente Durchführung streng konservativer Grundsätze, wie sie Arntz für seine Thätigkeit ins Auge gefafst hat, sicher durchaus angebracht. Erster Grundsatz ist die Erhaltung des Werkes als geschichtliches Denkmal; Voraussetzung dazu ist die Feststellung des kunstgeschichtlichen Bestandes durch eine das gesammte Material umfassende Bearbeitung aller Bauurkunden (das Wort im weitesten Sinne genommen), d. h. vor Allem des Baues selbst, dann aller Abbildungen und zeichnerischen Aufnahmen, endlich aller Schrifturkunden. Aus einer bis ins Einzelne und Einzelnste gehenden Aufnahme des Bestandes wird der Kunstgeschichte sicher namhafter Vortheil erwachsen. Gerade in dieser Beziehung ist ja noch in jüngster Zeit gesündigt worden: Ohne dafs vorher genaue Bestandaufnahmen hergestellt worden wären, sind an wichtigen Theilen des Baues Veränderungen vorgenommen worden, die geradezu zu einer Verdunkelung des baugeschichtlichen Thatbestandes geführt haben. Der Bestand selbst soll in Zukunft nach Thunlichkeit gesichert werden; hoffentlich wird sich auch für die

Entwässerungsfrage eine günstige Lösung finden lassen. Die Fortführung des Werkes endlich soll durchaus in bescheidenen Grenzen bleiben. Veränderungen werden nur, soweit sie unbedingt nothwendig und ohne Schädigung des künstlerischen und kunstgeschichtlichen Charakters des Bauwerkes durchführbar sind, vorgenommen werden.

Mit diesen Grundsätzen, die in einem durch seine Wärme ansprechenden Tone vorgetragen werden, können sich die Freunde des Münsters im Allgemeinen einverstanden erklären. Im Einzelnen bedarf das Arbeitsprogramm, besonders, soweit es die innere Ausstattung betrifft, selbstverständlich noch sorgfältigster Prüfung. Einen abweichenden Standpunkt nimmt Referent in der Frage des aus dem Ende des XVIII. Jahrh. stammenden äufseren Arkadenumganges ein. Man konservirt genug davon, wenn man zwei oder drei dieser nicht als Kunstwerk, sondern nur als Kuriosität beachtenswerthen Bögen an anderer Stelle aufbaut. Diese störenden Zuthaten entfernen und dadurch die Langseiten in ihrem schönen Aufbau freilegen, wäre hier wahrhaft konservativ.

Berlin. Ernst Polaczek.

Der Dom zu Prag von Professor Dr. Joseph Neuwirth. Diese kurze, aber an der Hand zahlreicher ausgezeichneter Abbildungen (8 Tafeln und 20 Textbilder) vortrefflich orientirende Monographie bereichert »Die Baukunst« (herausgegeben von Borrmann und Graul, verlegt von Spemann in Berlin) um das II. Heft und behandelt das herrliche den Hradschin bekrönende Bauwerk in Bezug auf seine geschichtliche Entwicklung, seine stilistische Eigenart, seine glänzende Ausstattung. Von Matthias von Arras 1344 im Sinne der südfranzösischen Gothik am Chore begonnen, 1352 in reichster Ausbildung von Peter Parler fortgesetzt, der nach dessen Vollendung 1385 das Langhaus in Angriff nahm, welches von seinem Sohne Johann weitergeführt wurde, erlitt der Bau durch Kriege lange Unterbrechungen im XV., grofses Brandunglück im XVI. Jahrh. und nach vorübergehenden Wiederaufnahmen der Arbeiten im XVII. und XVIII Jahrh. und traurigen Schicksalen, erfolgte die planmäfsige Restauration und der entsprechende Weiterbau vornehmlich durch die Bemühungen des 1859 gegründeten Dombauvereins unter der geschickten Leitung der Baumeister Kranner und Mocker, so dafs der ganz im Sinne des Chors und Transeptes betriebene Fortbau allmählich seiner Vollendung entgegengeht. Die einzelnen Bautheile werden anschaulich beschrieben unter Berücksichtigung der Umstände, unter denen sie entstanden sind, und was im Inneren an Gegenständen der Plastik, Malerei, Kleinkunst sich erhalten hat, wird knapp aber zutreffend gewürdigt. Also eine Beschreibung des Ganzen, die den höchsten Anforderungen genügt. H.

Kurzer Abrifs der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für höhere Töchterschulen, Mädchenpensionate und ähnliche Lehranstalten bearbeitet von M. V. Neusee, Innsbruck. Rauch 1898. (Preis gebunden 1,60 Mk.)

Dieses mit besonderer Rücksicht auf katholische Schülerinnen von einer bewährten Pädagogin verfafste, 204 Seiten umfassende, sehr wohlfeile Lehrbuch erfüllt vortrefflich den Zweck, dem es dienen soll, in höheren Mädchenschulen die Grundlage zu bilden für den kunstgeschichtlichen Unterricht. Dieser bezieht sich auf das Alterthum (44 Seiten), das Mittelalter (50 Seiten), die Neuzeit mit Einschlufs unseres Jahrhunderts. Nur die drei Zweige der bildenden Kunst: Architektur, Plastik, Malerei gelangen zur Behandlung, also mit Ausschluss des Kunstgewerbes, von welchem doch einige Abtheilungen, namentlich die Stickerei, gerade im Leben der Frau eine grofse Rolle spielen, und den leicht in's Phantastische sich verlierenden Kunststudien zugleich ein praktisches, der Entwicklung des Geschmacks sehr förderliches Ziel bieten. Ergänzung in diesem Sinne dürfte sich daher sehr empfehlen. Auch möchte für die deutsche Kunst gegenüber der italienischen, für die mittelalterliche gegenüber der späteren eine etwas ausführlichere Behandlung räthlich erscheinen, schon mit Rücksicht auf die kirchlichen Denkmäler, deren Verständnifs gerade für das weibliche Geschlecht von besonderer Wichtigkeit ist. Im Uebrigen darf der anregenden, anschaulichen Art, mit der die Verfasserin ihre schwierige Aufgabe zu erfüllen versteht, vieles Lob gespendet werden, und kommt zum Wort das Bild, (welches mit Recht aus dem Lehrbuch ferngehalten ist, in dem es ja doch nur verkümmert in die Erscheinung hätte treten können), als besonderes Anschauungsmaterial hinzu, dann kann es an guten Früchten nicht fehlen. S.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXII. Herzogthum Sachsen-Altenburg: Amtsgerichtsbezirke Ronneburg u. Schmölln. Mit 1 Lichtdruckbild und 17 Abbildungen im Texte. Heft XXIII. Fürstenthum Reufs jüngerer Linie: Amtsgerichtsbezirke Gera und Holsenleuben. Mit 8 Bildern auf 7 Lichtdrucktafeln und 43 Abbildungen im Texte. Heft XXIV. Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach, Amtsgerichtsbezirke Neustadt a. Orla und Auma. Mit 9 Lichtdruckbildern und 63 Abbildungen im Texte. — Heft XXV. Amtsgerichtsbezirk Weida. Mit 7 Lichtdruckbildern und 59 Abbildungen im Texte. Jena, 1895, 1896, 1897, Fischer.

Diese seit unserem letzten Berichte (Bd. VIII Sp. 386) erschienenen 4 Hefte lassen noch in gesteigertem Mafse die Sorgfalt erkennen, mit welcher der rastlose Verfasser Professor Lehfeldt den Denkmälern nachgegangen ist und in sie sich vertieft hat. Gegenüber dem Wenigen, was bisher aus diesen Bezirken bekannt war, erscheint die Ausbeute sehr grofs auf dem Gebiete der Kirchen, und noch mehr der Rathhäuser und Schlösser bezw. Ritterburgen. Unter den Dorfkirchen sind noch manche romanische Ueberbleibsel, von denen die in Mildenfurth noch als Pachthaus fortbesteht, und die gothischen Kirchen in Schmölln, Untermhaus, Neuenhofen, Neustadt, Veitsberg, Weida verdienen besondere Beachtung. Das Rathhaus in Gera ist sehr bemerkenswerth und demjenigen in Neustadt kommen an Reichthum und Schönheit der Details nur wenige gleich. Die Schlösser in Kauern, Osterstein, Knau, Weida stellen

mit verschiedenen Ritterburgen und Resten von Befestigungen eigenartige und interessante Gruppen dar. Aus dem Mittelalter hat sich auch manche Steinplastik in Kanzeln, Taufbrunnen, Epitaphien, vielfache Holzplastik in Flügelaltären, Gruppen, Figuren, wie verschiedenes kirchliches Metallgeräth von Bedeutung erhalten. Die Renaissance und namentlich die Barockperiode ist noch in manchen Häusern, Portalen, Erkern, Stuckdecken, Altären, Emporen, Grabsteinen, Gedenktafeln, Gitterthoren, Gemälden wie in mancherlei Erzeugnissen der Goldschmiedekunst: Kelchen, Kreuzen, Pokalen, Tafelgeräth vertreten, welche sich zum Theil in Privatbesitz befinden. — Möge das monumentale Werk, welches ein so einheitliches Gepräge zeigt, allmählich seinem Abschlufs entgegenreifen! S.

Das Münzenberger'sche Altarwerk behandelt in der XIII. Lieferung von den elsässischen Altaraufsätzen noch, was in Kolmar und Kaysersberg erhalten geblieben und in den Dom wie das Museum von Strafsburg übertragen ist, um sofort zusammenzustellen, was die Schweiz noch an mittelalterlichen Altären aufzuweisen hat. Nur einen spärlichen Rest haben die Bilderstürmer hier übrig gelassen und das Beste darunter, wie der bekannte Flügelaltar im Dom zu Chur, ist nicht im Lande selbst entstanden, sondern in Bayern oder Schwaben, von wo auch die meisten heimischen Bildhauer ihre Anregung gewonnen haben, namentlich die unbedeutenderen. Um so bedeutender und dankbarer ist die Ausbeute in Oesterreich, zunächst in Tirol, wo der unermüdliche Konservator Atz in seiner höchst verdienstvollen »Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg«, die durch seinen »Kunstfreund« beständig ergänzt wird, den Altären seine Aufmerksamkeit in besonderem Maafse zugewandt hat. Mehrere derselben reichen sogar bis ins XIV. Jahrh. zurück und was Michael Pacher und seine Schule geleistet haben, steht unerreicht da wie an Zahl so an Grofsartigkeit, die dem berühmten Hochaltar zu St. Wolfgang die allererste Stelle einräumt. Auch die Diözesen von Trient und Brixen sind noch sehr reich an tüchtigen, ja prachtvollen Altaraufsätzen, die fast alle im Lande entstanden sind, und der Verfasser P. Beissel verdient für die eingehende kunsthistorische und ikonographische Beschreibung, die er ihnen widmet, wärmsten Dank. — Die 10 durchweg guten Lichtdrucktafeln geben von der Eigenart einiger Tiroler, wie mehrerer süddeutscher Meister eine gute Vorstellung, und die grofsen Abbildungen gut ausgewählter Einzelfiguren werden namentlich den Bildhauern höchst willkommen sein. Sch.

Das französische Gesetz vom 30. März 1887. Ein Beitrag zum Recht der Denkmalpflege. Von Hugo Loersch. (Einladungsprogramm zur Feier des 3. August.) Bonn, Georgi 1897.

In dieser sehr zeitgemäfsen Studie prüft der Vorsitzende der Kommission für die Denkmälerstatistik der Rheinprovinz das französische Gesetz über das Classement, d. h. über die amtliche Feststellung der Bedeutung und Würdigkeit eines Gegenstandes vom Standpunkte geschichtlicher oder künstlerischer Betrachtung, vielmehr über die damit verbundenen Folgen. Zuerst werden die Präliminarien dieses Erhaltungsgesetzes, welche bis in die Verwüstungen der französischen Revolution zurückreichen, untersucht, sodann die Grenzen desselben festgestellt, welche von selbst alle dem Staate, den Departements, Gemeinden, Kirchenfabriken und sonstigen öffentlichen Anstalten gehörigen Immobilien umfassen, sowie die geschichtlich oder künstlerisch bedeutsamen Mobilien. Alles bezügliche Privateigenthum ist aber von vornherein davon ausgeschlossen, kann jedoch mit Zustimmung der Eigenthümer darin aufgenommen werden, um dann auch den Schutz zu geniefsen, welchen das Classement bewirkt, indem es vor Zerstörung, Umänderung, Enteignung u. s. w. bewahrt, unter Umständen aber auch das Enteignungsverfahren gestattet, also Mafsregeln, die im Interesse der Erhaltung der Geschichts- und Kunstdenkmäler von grofser Bedeutung sind. — In das Lob über dieses Gesetz, welches in Frankreich mit grofser Sorgfalt gehandhabt wird, stimmt gewifs jeder Freund des Alterthums von Herzen ein, theilt aber mit dem Verfasser wohl auch die Anschauung, dafs es auf unsere preufsischen Verhältnisse bei der viel gröfseren Selbstständigkeit unserer provinzialen, kirchlichen u. s. w. Verbände nicht passe, mithin für uns als unmittelbares Vorbild nicht dienen könne.

Schnütgen.

Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels Parc du Cinquantenaire. Anciennes Industries d'Art. Guide du Visiteur par Joseph Destrée, Conservateur. Bruxelles 1897. Impr. Van Assche & Cie.

Von den Schätzen des Brüsseler Kunstgewerbemuseums, welches bekanntlich in einem Theile des 1888 erbauten Ausstellungspalastes seit 1890 mehr übersichtlich als geschlossen eingerichtet ist, hat sein rühriger Konservator einen kleinen Katalog herausgegeben, der, zumal nach den so bedeutsamen wie zahlreichen Erwerbungen der letzten Jahre, zu einem dringenden Bedürfnifs geworden war. Da derselbe den Besucher auf seinem Rundgange begleiten soll, so schliefst er sich an die vaste Aufstellung an und da er (unter Verzicht auf die eigentlichen Antiquitäten) erst mit der Frühzeit des Mittelalters beginnt, so bildet die Vitrine 42 den Ausgangspunkt. Nacheinander gelangen dann die Elfenbeine, kirchlichen und bürgerlichen Goldschmiedesachen, Uhren, Eisen-, Zinn-, Blei-Gegenstände, Bronzegüsse, Koffer, Holschnitzereien, Möbel, Maleremails, Kirchenutensilien, Fayence-, Steingut-, Porzellan-, Glas-Sachen, endlich Gewebe und Stickereien zur Beschreibung, mit Einschlufs der kostbaren Spitzen- und Stickereien-Sammlung, welche Frau Montefiore-Levi geschenkt hat. Kurze aber zutreffende und charakteristische Bemerkungen bezw. Einleitungen archäologischer und technischer Art verleihen den durchaus korrekten und zuverlässigen Beschreibungen einen besonderen Werth. Schnütgen.

Abhandlungen.

Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig.

Mit Abbildung.



nter den zahlreichen und werthvollen Kunstschätzen, welche im Mittelalter zur innern Ausstattung des Domes St. Blasii gehörten, ist ihm der hier abgebildete siebenarmige Leuchter bis heute erhalten geblieben, während bekanntlich die übrigen Schätze, bis auf den Marienaltar und wenige minderwerthige, 1671 nach Hannover wanderten und dort den jetzt im Besitze des Herzogs von Cumberland befindlichen „Welfenschatz" bildeten. — Siebenarmige Standleuchter sind in der christlichen Kirche verhältnifsmäfsig selten; dieselben scheinen erst vom XII. Jahrh. ab eine gröfsere Verwendung gefunden zu haben. Der Tradition nach gehen sie auf den Kandelaber im Tempel zu Jerusalem zurück, wie derselbe auf dem Titusbogen in Rom zur Darstellung gebracht sein soll.[1]) Die christliche Kirche symbolisirte den siebenarmigen Leuchter und deutete ihn auf Christus selbst gemäfs den Worten der Offenbarung Johannes I, 12—13: „Und ich wandte mich um, zu sehen nach der Stimme, die mit mir redete. Und als ich mich wandte, sah ich sieben güldene Leuchter. Und mitten unter den sieben Leuchtern einen, der war Gottes Sohn"; und I, 20 „und die sieben Leuchter, die du gesehen hast, sind sieben Gemeinden".

Das Licht des Leuchters wurde auf Christus, auf die Apostel und Heiligen bezogen, auf Grund von

Joh. I, 9: „Das war das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen".

Joh. VIII, 12: „Ich bin das Licht der Welt".

Joh. IX, 5: „Dieweil ich bin in der Welt, bin ich das Licht der Welt".

Joh. XII, 46: „Ich bin gekommen in die Welt, ein Licht etc."

Math. IV, 16: „Das Volk, das in Finsternifs safs, hat ein grofses Licht gesehen und die da safsen am Orte und im Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen".

In diesem letzten Spruche finden wir den Gegensatz zwischen Leben und Tod, Licht und Schatten zum Ausdruck gebracht. Dieser Gegensatz findet sich in den Darstellungen fast aller kirchlichen Leuchter des Mittelalters; das Licht bedeutet Christus, der den Teufel besiegt. Die sieben Kerzen wurden aber auch auf die sieben Gaben des hl. Geistes, also wiederum auch auf den Sohn Gottes, gedeutet, der den hl. Geist gesandt hat. Im Mittelalter gab es Feste zu den siebenarmigen Leuchtern zur Erinnerung an den hl. Johannes d. Ev.[2])

Dafs die siebenarmigen Leuchter bereits in der frühchristlichen Kirche verwendet wurden, ist wohl anzunehmen. Kannte dieselben doch schon das Judenthum, weist die hl. Schrift wiederholt auf dieselben hin und waren sie in Rom bei Einführung des Christenthums schon im Gebrauch. Die ältesten siebenarmigen Leuchter des Mittelalters werden in einem Inventar zu Fontenelle 806 und der Abtei Freisingen 957 erwähnt.

Der im Münster zu Essen, jetzt auf dem Hochchore stehende, siebenarmige Leuchter soll von der 1011 gestorbenen Abtissin Mathilde gestiftet sein. Der Leuchter ist ohne Sockel 2,33 *m* hoch, nur an den Knäufen mit Ornamenten in geometrischen Figuren versehen und die Lichterschalen liegen sämmtlich in einer Höhe. An dem schlichten vierseitigen Fufse sind auf den Ecken winzig kleine Figuren, die vier Winde darstellend, angebracht. In St. Gangolf in Bamberg soll sich ein ähnlicher Leuchter befinden.

Die romanischen siebenarmigen Leuchter des XII. Jahrh. sind zumeist reicher ausgestattet, als

[1]) Der Leuchter im jüdischen Tempel wird im II. Buche Moses Kap. XXXVII [17] in Bezug auf sein Material, seine Zusammensetzung, seine Gestalt genau beschrieben.

[2]) Rohault de Fleury »Monuments de la Messe« tome VI, 35 ff.

der zu Essen. In Klosterneuburg befindet sich ein solcher von 4,23 *m* Höhe ohne Fufs, welcher stark ornamentirt ist; im Dome zu Prag der Fufs eines solchen mit reichem Figurenschmuck, Bestien und Ornamenten. In der Bustorfkirche zu Paderborn ist ein siebenarmiger spätromanischer Leuchter von Messinggufs vorhanden, dessen kuppenförmiger Fufs mit Hirschen, Löwen, Hunden und Greifen zwischen Blattornamenten verziert ist.

Von fremdländischen romanischen Leuchtern sind der siebenarmige Leuchter im Dome zu Mailand und der Leuchterfufs von St. Rémi in Rheims hervorzuheben. Ersterer ist einem Baume nachgebildet, heifst daher „Marienbaum" und ist reich und edel in Form und Ornamentik, letzterer in der Ausbildung und Ausschmückung ähnlich dem unserigen, aber etwas roher und schwulstiger.

Wenden wir uns nunmehr unserem Leuchter zu, so drängen sich zunächst die Fragen auf:

1. Welcher Zeit gehört der Leuchter an und wo ist er hergestellt?

2. Wo hat er ursprünglich im Dome gestanden?

Der Leuchter wird nach Schiller[3]) und Neumann[4]) zuerst urkundlich 1223 erwähnt und zwar in einer Urkunde des Pfalzgrafen Heinrich, mit welcher dieser die Schenkung des Marienaltars seitens seiner Mutter Mathilde im Jahre 1188 bestätigt. Diese urkundliche Notiz hat, wenn sie richtig datirt ist, für die Altersbestimmung des Leuchters nur geringen Werth und würde eigentlich nur bestätigen, dafs der Leuchter im Jahre 1223 bestimmt vorhanden gewesen ist. Wir müssen daher versuchen, das Alter aus den Formen des Leuchters selbst zu ermitteln. Hierbei haben wir Bronzen zum Vergleich heranzuziehen, die, sei es in historischer Hinsicht, sei es wegen der Kunstformen oder der Technik mit unserem Leuchter verwandt sind. Da haben wir zunächst an zwei hervorragende Bronzewerke zu denken, deren Entstehungszeit zweifellos ist und die räumlich mit unserem Leuchter in Beziehung stehen: der Löwe auf dem Burgplatze und der Marienaltartisch. Den Löwen hat Herzog Heinrich der Löwe 1166 vor seiner Orientfahrt als Hoheits- und Rugezeichen, den Altar seine Gemahlin Mathilde 1188 auf dem Hochchore errichtet. Vergleicht man nun die den Leuchterfufs tragenden Löwen mit dem Löwen auf dem Burgplatze, so ist eine gewisse stilistische Uebereinstimmung in der Form des Kopfes, sowie in der Lage und Gestaltung der Haare der Mähne nicht zu verkennen. Die Blätter ferner, welche die Kelche über den Knäufen bilden, weisen dieselben charakteristischen Formen auf, wie an den Kapitellen des Marienaltars, welcher sich jetzt zwischen den Wangen der Chortreppe befindet. Einen weitern Vergleich bieten die Emaillereste dar, welche am zweiten Knaufe des Leuchters erhalten sind. Diese Emaillen weisen, was Technik (Grubenschmelz) und Farbengebung, namentlich hinsichtlich des stark auftretenden Roth anbetrifft, auf rheinische Arbeit hin, wie denn auch der Welfenschatz — der alte Blasiusschatz — ähnliche Emaillen aus dem XIII. Jahrh. besitzt. Unter den Emailleplatten, die in Fassungen aufgelegt sind, befinden sich auf den betreffenden Leuchtertheilen Buchstaben, welche Bethmann[5]) für griechische Schriftzeichen erklärt, aus denen er die Entstehung des Leuchters im Orient ableitet. Dr. Schiller hat sie für lateinische Buchstaben gehalten und daraus geschlossen, dafs der Leuchter ein einheimisches Produkt sei. Die Buchstaben sind wohl nur Merkzeichen für den Künstler, ähnlich wie die Steinmetzzeichen, und es dürfte müfsig sein, denselben eine besondere Bedeutung beizulegen und die Zeichen zu Worten zusammen zu bringen. Die Form der Zeichen weist aber ebenfalls auf das XII. Jahrh. hin; ganz dieselben Buchstaben kommen auf einer dieser Zeit entstammenden Glocke in Ahlshausen bei Salzderhelden und an anderen gleichalterigen Kunstwerken vor.

Endlich müssen wir zur Altersbestimmung auch noch den Leuchterfufs von St. Rémi in Rheims, der vielfach abgebildet ist, so in den Nouveaux Mélanges, Décorations d'églises S. 223 und 225, heranziehen; derselbe zeigt mit dem Fufse unseres Leuchters eine auffallende Aehnlichkeit, wenigstens was die Gesammtform anbetrifft und die Drachengestalten auf den Ecken. Dieser Leuchter gehört dem Anfang des XII. Jahrh. an und man kann sich der Vermuthung

[3]) Schiller, »Die mittelalterliche Architektur Braunschweigs« (Braunschweig 1852) S. 28.

[4]) Neumann »Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg« S. 16.

[5]) Westermann, »Illustrirte deutsche Monatshefte« Nr. 59 Bd. X S. 555 (1861).

nicht erwehren, dafs der Künstler des hiesigen Leuchters den Rheimser Leuchter gekannt hat.



Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig.

Das ist auch nicht unwahrscheinlich, da thatsächlich gallische Künstler, wie eine Inschrift am westlichen Pfeiler des Mittelschiffes des Domes beweist, am Blasiusdome gearbeitet haben.

Nach dem Angeführten wird man nicht im Zweifel darüber sein können, dafs der siebenarmige Leuchter unseres Domes älter als die angebliche erste urkundliche Beglaubigung desselben, dafs er ein Kunstwerk des XII. Jahrh. und, wie der Löwe auf dem Burgplatze und

der Marienaltar, eine Stiftung aus der Zeit Heinrich des Löwen ist. Da die Blattformen mehr Freiheit zeigen als diejenigen der Säulen des Marienaltars, so wird man nicht fehlgehen, die Entstehungszeit des Leuchters nach 1188, dem Stiftungsjahre des Altars, etwa für das Jahr 1190, anzunehmen.

Wo ist der Leuchter hergestellt? Der Tradition nach soll Heinrich der Löwe den Leuchter aus dem Orient nebst anderen Kostbarkeiten mitgebracht haben. Diese Annahme mufs in das Gebiet der Sage, mit welcher das Leben und die Thaten des Löwenherzogs reichlich durchflochten sind, verwiesen werden. Technik und Ornamentik zeigen keine orientalischen Einflüsse; wohl aber weist die Verwandtschaft mit dem Rheimser Leuchter auf französischen Einflufs hin, ohne dafs damit behauptet werden kann, der Leuchter sei in Frankreich entstanden. Gerade zur Regierungszeit Heinrich des Löwen sehen wir von Frankreich her auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft durch die Cistercienser und andere Ordensstiftungen neue Ideen, neue Kunstformen dem Osten zugeführt, ein Einflufs, der nicht nur auf dem Gebiete der Baukunst, sondern auch des Kunstgewerbes, das seine Hauptthätigkeit im Dienste der Kirche entfaltete, bemerkbar ist. In Niedersachsen stand der Kunstgufs schon zu Heinrich des Löwen Zeiten von Alters her in hoher Blüthe. Anderthalb Jahrhunderte (1015) vor Heinrichs Zeit hatte Bernward, der dreizehnte Bischof von Hildesheim, seine Bronzethüren des Domes modellirt und gegossen, sind zahlreiche Bronzeleuchter, die Bernwardssäule und andere Objekte in Bronzegufs aus der Werkstatt dieses Meisters hervorgegangen. Die Hildesheimer Giefsstätte hat sich noch lange nach Bernward auf der Höhe der Zeit erhalten, wie der aus der Herrscherzeit Heinrich des Löwen stammende bronzene Taufkessel mit reichem Figurenschmuck im Dome zu Hildesheim bezeugt. Eine grofse Anzahl von romanischen Bronzegufs-Gegenständen, wie Leuchter, Tragaltärchen, Schreine, Rauchfässer u. s. w. sind, aus Sachsen stammend, noch erhalten, theils in Sammlungen, theils noch an Ort und Stelle. Die Kunst des Bronzegusses war also damals verbreitet und wurde namentlich bei den Klöstern und Stiften gepflegt. Diese kirchlichen oder klösterlichen Werkstätten arbeiteten aber nicht nur allein für die Kirche, sondern auch Gegenstände profaner Art, wie Sattelzeugbeschläge, Schatullen, Tischgeräthe u. s. w. Hierher wird man auch den Burglöwen zu rechnen haben, der, ein Kunstwerk ungewöhnlicher Art, sicher keinen gewöhnlichen Gropengiefser zum Meister gehabt hat.

So wenig man eine Glocke des XII. Jahrh. als von fern her bezogen, ansehen wird, wird man auch behaupten wollen, dafs der Bronzegufs des Burglöwen, des Marienaltars und des siebenarmigen Leuchters weit ab von Braunschweig erfolgt sei. Gerade romanische Glocken zeichnen sich durch einen feinen Gufs, reiche Ornamentirung — ich erinnere an die vollständig mit Flechtornament überzogene romanische Glocke von Hunzen — aus, und wie man diese wohl in den meisten Fällen, schon um den beschwerlichen Transport zu vermeiden, an Ort und Stelle gegossen hat, so ist wohl anzunehmen, dafs man auch künstlerisch hervorragendere Gufsgegenstände am Orte der Verwendung derselben herzustellen verstanden hat. Und wie viel mehr noch in einem Verkehrscentrum, wie es Braunschweig zur Zeit Heinrich des Löwen geworden war. Es wird Niemandem einfallen zu behaupten, dafs die beiden ältesten Glocken des Blasiusdomes, „Blasius major" und „Blasius minimus", wo anders als hier gegossen sind.

Wo die Giefshütte des siebenarmigen Leuchters hier gestanden hat, ist wohl nicht mehr nachzuweisen. Neumann, der Herausgeber des »Welfenschatzes«, welcher die Ausführung des Leuchters eine „dürftige" nennt, ist aus diesem Grunde geneigt, dieselbe einer profanen Giefshütte, den Beckenwerken und Gropengiefsern zuzuschreiben. Diese, wie auch Glockengiefser, mögen zu Ende des XII. Jahrh. in Braunschweig schon vorhanden gewesen sein, wie denn auch auf der Stelle des jetzigen Bruches eine — nach Dürre[6]) — 1405 vom Rathe vermiethete Giefserei oder Treibhütte schon zu Heinrichs Zeiten bestanden haben kann, die dem dortigen Okerarme die Bezeichnung „driewe" gegeben hat. Allein Prof. Neumann irrt, wenn er die Ausführung des Leuchters eine „dürftige" nennt; er ist vielmehr, wie wir noch sehen werden, ein Gufswerk von hervorragender Schönheit, das einen gewöhnlichen Gropengieser zum Meister nicht gehabt haben kann. Wie der Löwe und der Marienaltar, so wird auch der siebenarmige

[6]) Dürre, »Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter« (Braunschweig 1861) S. 649.

Leuchter „auf der Burg“ gegossen sein und zwar von einem hierzu berufenen Meister, welcher nicht nur die Kunst, eine richtige Bronzekomposition zu machen, verstanden hat, sondern auch ein Künstler in der Formengebung für Bronzegufs war und seine Kunst an vorhandenen Vorbildern studirt hat. Die vollständig abweichende Ornamentirung unseres siebenarmigen Leuchters von den in Deutschland und Oesterreich bekannten, anderseits die Verwandtschaft des Fufses mit demjenigen in Rheims, lassen den Schlufs zu, dafs wir es mit keinem eingebornen Meister zu thun haben, berechtigen vielmehr zu der Annahme, dafs derselbe von Heinrich dem Löwen vom Auslande, wahrscheinlich von Frankreich, berufen ist. — Ueber die ursprüngliche Stellung des siebenarmigen Leuchters im Dome gehen die Ansichten der Forscher auseinander. Schröder und Dr. Schiller nehmen an, dafs er vor dem Hochaltare auf dem Hochchore gestanden habe, und Schiller führt hierfür die mehrerwähnte Bestätigungsurkunde des Pfalzgrafen Heinrich vom Jahre 1223 hinsichtlich des Marienaltars an, nach welcher Lichter auf dem Kandelaber im Angesichte des mehrerwähnten Altares angeschafft werden sollten. Bethmann berichtigt diese Annahme dahin, dafs die Worte in der Urkunde nicht auf den Marienaltar mitten auf dem Chore bezogen werden könnten, dafs der Leuchter vielmehr vor dem Kreuzaltare — an der jetzigen Stelle des Marienaltares zwischen den Chortreppen — gestanden haben müsse, denn nicht in der Urkunde vom Jahre 1223, sondern bereits in einer Urkunde vom Jahre 1196 des genannten Pfalzgrafen werde bezeugt, dafs „der Stiftsherr Ludolf v. Völkenrode dem Kreuzaltare ein Grundstück dergestalt übertragen habe, dafs von den Einkünften desselben u. a. Lichter angeschafft werden sollten auf dem Leuchter vor obbesagtem Altare.“ Dürre schliefst aus diesen Worten vorsichtiger, dafs mit diesem Leuchter „wahrscheinlich“ der von Heinrich dem Löwen angeschaffte siebenarmige Leuchter gemeint gewesen sei. Danach hätte der Kandelaber mitten zwischen Heinrichs Grab und dem Kreuzaltare gestanden. Hier nennt ihn auch die Reimchronik, wo sie von dem Propst Adelhold erzählt, der sei in der alten Stiftskirche begraben, aber beim Abbruche derselben sei der Leichnam ausgegraben und nach Fertigstellung des Domes Heinrich des Löwen im Neubau „unden dhem candeler gelegt an des Münsters mitten“. Hier soll ihn Rethemeyer[7]) noch gesehen haben, bis er im Jahre 1709 „kostbar auspolirt aufs Chor gestellt“ sei, weil er im Kirchenschiff den Ausblick nach der Kanzel, welche um diese Zeit in der Mitte zum Choraufgange erneuert wurde, verdeckt habe, und an seine Stelle die messingene Gedächtnifstafel auf dem von Anton Ulrich eingerichteten gemeinschaftlichen Grabe der Ueberreste Kaiser Otto IV. und anderer Fürsten des Herrscherhauses, gesetzt sei. Es liegt mir fern, die Richtigkeit der Annahme Bethmann's, der Leuchter habe am Grabe Heinrichs des Löwen gestanden, bezweifeln zu wollen; ja, die symbolische Bedeutung des Leuchters nach Math. IV, 16: „die da safsen am Orte und im Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen“, spricht für den bezeichneten Standort. Es soll auch nicht unerwähnt bleiben, dafs der siebenarmige Leuchter im Stifte zu Klosterneuburg ursprünglich vor dem Kreuzaltare gestanden haben soll. Allein es ist nicht ausgeschlossen, dafs mit dem Kandelaber vor dem Kreuzaltare in der Urkunde von 1196 ein anderer und einer jener zahlreichen Leuchter, deren das romanische Kirchengebäude bei den verhältnifsmäfsig kleinen Lichtöffnungen auch am Tage bedurfte, gemeint ist. Der siebenarmige Leuchter war in damaliger Zeit etwas ungewöhnliches, so dafs es auffallen mufs, wenn derselbe in der Urkunde nicht ausdrücklich als solcher bezeichnet ist.

Wenn seine Beseitigung aber im Jahre 1709 erforderlich wurde, weil er der neuen Kanzel zwischen den westlichen Vierungspfeilern in Chorhöhe im Wege stand, so mufs er auch jenen Ambon verdeckt haben, den Bethmann in der Mitte des Lettners auf dem Rande des Chores gegen das Kirchenschiff annimmt.

Der Leuchter hat eine Höhe von 4,80 *m* ohne Steinsockel bis zur Höhe des mittleren Lichtkelches und zwischen den äufsern Armen eine Breite von 4,00 *m*. Die Breite des Mittelschiffs hinter dem Grabe Heinrichs des Löwen beträgt 9,40 *m*, so dafs zu beiden Seiten des Leuchters ein freier Durchblick von nur 2,70 *m* bei der Stellung desselben im Kirchenschiff verbleibt. Ein im vergangenen Jahre aufgestelltes Holzmodell des siebenarmigen Leuchters in natürlicher Gröfse an der von Bethmann angegebenen

[7]) Bethmann a. O. S. 553.

Stelle, hat den schlagendsten Beweis geliefert, dafs bei dieser Stellung des Kandelabers das Mittelschiff als Predigtkirche nicht benutzt werden kann, weil der Leuchter den Prediger vor dem Altare und auf der Kanzel fast vollständig verdeckt. Man darf indessen nicht übersehen, dafs Heinrich den Dom ausschliefslich als seine Grabeskirche erbaut, dafs er sein Grab im Mittelschiff des Domes sich gewählt hat, dafs dieser Theil des Domes mithin nicht von Jedermann hat betreten werden dürfen und dafs von einer Mefs- und Predigtkirche im heutigen Sinne nicht die Rede sein kann. Das Volk wird nur auf einen geringen Theil des Mittelschiffes beschränkt gewesen sein, vermuthlich nur auf die Bodenfläche des westlichen Gewölbejoches, soweit das Kaffgesimse eine höhere Lage, als nach Osten zu, besitzt.

Ueber die Gestaltung des Abschlusses des Mittelschiffes nach dem Chore lassen sich nur Vermuthungen aufstellen; es steht zwar fest, dafs hier ein Lettner vorhanden gewesen ist; aus welcher Zeit derselbe aber stammte, wie er mit dem erwähnten einen Ambon in Verbindung gestanden, wie in oder vor ihm der Kreuzaltar gestellt war, ob Verbindungstreppen zwischen Schiff und Chor im Zusammenhang mit dem Lettner vorhanden gewesen sind — darüber fehlt jegliche Angabe.

Die Entfernung des Grabes Heinrichs des Löwen von der westlichen Mauer der Krypta, die einen Theil des Chorabschlusses gebildet haben mufs, beträgt soviel, wie die Breite des Mittelschiffes, also circa 9,40 *m* und es hält schwer, auf diesem Raume den Leuchter, das Grab des Propstes Adelhold, den Kreuzaltar, die Treppen zum Chor und den Ambon in passender Weise unterzubringen, und dabei die noch vorhandenen beiden Eingänge zur Krypta frei zu lassen. Hat der Leuchter thatsächlich von Alters her im Schiff der Kirche gestanden, so wird man eine unmittelbare Verbindung vom Schiff zum Chore fallen lassen müssen, wofür allerdings noch andere Gründe sprechen, auf die hier einzugehen zu weit führen würde. —

Wir haben gehört, dafs der Leuchter 1709 „aufs Chor gestellt" wurde. Hier war seines Verbleibens nicht lange, denn als 1728 Herzog August Wilhelm den kürzlich abgebrochenen Hochaltar aus Holzwerk aufstellen liefs, wurde der Leuchter beseitigt, weil er nunmehr auch den Hochaltar verdeckte; er wurde auseinander genommen und im Kapitelsaale des Stiftes aufbewahrt. Wo der Kandelaber in der Zeit von 1709—1728 auf dem Hochchore gestanden hat, erfahren wir von Görges, welcher bemerkt, dafs „in den zwei Stufen zwischen Vorder- (Vierung) und Hinterchor der runde Stein von 9′ 8″ Länge und $5^1/_2$′ Breite, welcher zur Aufnahme des siebenarmigen Leuchters diente, im Jahre 1815 vorhanden gewesen ist. Bekanntlich ist der Leuchter 1830 wieder an das Tageslicht gezogen und durch die Bemühungen des Dr. Carl Schiller und des Oberbauraths Peter Joseph Krahe an seiner letzten Stelle wieder aufgerichtet. Hierbei sind, wie sich jetzt herausgestellt hat, die alten Sockelsteine, welche wahrscheinlich ihren Platz nicht gewechselt hatten, wieder benutzt. Diese Steine bestehen aus zwei übereinander liegenden Theilen und haben, wie an den noch vorhandenen Aushöhlungen für den Reliquienkasten zu erkennen ist, vor 1709 als Altarplatten — bekanntlich hatte der Dom eine sehr grofse Anzahl Altäre — gedient. Die untere Sockelplatte besteht aus Kalkstein vom Elme, die obere aus Roggenstein vom Nufsberge. Letztere Platte verdient besondere Beachtung, weil die Oberfläche derselben polirt ist und bislang nicht bekannt war, dafs der Nufsberg Platten von solcher Gröfse, dazu polirbare, geliefert hat. Die Platte ist 1,95 *m* lang und 1,63 *m* breit und 25 *cm* stark, und die Politur — der Leuchter war auf die Rückseite der Platte gesetzt — noch vorzüglich erhalten. Augenscheinlich hat diese Altarplatte, die ein Unicum sein dürfte, einen hervorragenden Platz gehabt; berücksichtigt man, dafs mit der Beseitigung des Leuchters aus dem Mittelschiff, der Bau der Chortreppen und Kanzel, sowie die Versetzung des Marienaltars zwischen die Chortreppen, wo er sich jetzt noch befindet, in Zusammenhang gestanden hat, dafs solchen Baulichkeiten die Beseitigung des Kreuzaltares vorangegangen sein mufs, so gewinnt die Annahme Berechtigung, dafs diese Platte dem Kreuzaltare hinter dem Grabe Heinrich des Löwen, beziehungsweise hinter dem Kandelaber und Adelholds Grabe angehört hat. Das Material spricht jedenfalls dafür, dafs die Platte einem der ältesten Altäre des Blasiusdomes angehört hat; ja, die Thatsache, dafs der aus Heinrichs Zeit stammende Marienaltar mit einer Marmorplatte bedeckt ist, dafs Heinrich zu hervorragenden Bautheilen mit Vorliebe edlere Gesteinsarten verwendete — es sei

noch an die Verwendung des Kalksinters aus der römischen Wasserleitung der Eifel, an die Säulen aus rosso und verdo antico, an eine von Ribbentropp noch gekannte Porphyrplatte, an die Reste des Marmorfufsbodens auf dem Chore erinnert — macht es nicht unwahrscheinlich, dafs die Platte dem älteren Blasiusdome, der Gertruden-Stiftung, angehört habe.

Es erübrigt nun noch auf den Leuchter selbst näher einzugehen.

Aus einem 70 *cm* hohen vierseitigen Fufse wächst der Stamm des Leuchters über einem mit Halbedelsteinen verziert gewesenen Knaufe heraus; der Stamm ist im Querschnitt aus einem Vierpafs über einem Quadrat gebildet, verjüngt sich nach oben und ist durch Theilungsknäufe in fünf gleiche Stücke zerlegt. Aus dem dritten, vierten und fünften Knaufe entwickelt sich die Krone, so dafs aus den Knäufen die nach innen gebogenen Seitenarme abzweigen. Letztere haben kreisrunden Querschnitt mit Seitenstegen und sind ebenfalls durch kleinere Knäufe gegliedert und zwar der untere durch drei Ringe, der mittlere durch zwei, der obere durch einen Ring. Dieselbe Theilung des Mittelstammes und der Seitenarme zeichnet auch den siebenarmigen Leuchter aus dem Chorherrenstift zu Klosterneuburg aus, wenn schon die Seitenarme eine andere Form besitzen und die Lichterschalen sich gegenseitig mehr abstufen, wodurch der Leuchter noch mehr die Form eines Baumes annimmt. Die Lichterschalen stufen sich bei unserem Leuchter nur mäfsig ab, während sie bei dem Essener Leuchter in einer Höhe liegen; dieser Leuchter kann überhaupt mit dem unserigen nicht in Vergleich gezogen werden, wie die einfache Form des Fufsgestelles, die Stellung der Seitenarme zum Mittelschaft, die Form und Zahl der Knäufe u. s. w. leicht erkennen lassen.

Auf den vier Ecken unseres Leuchterfufses liegen beflügelte Drachen, die aus Schalen lecken, welche auf liegenden Löwen ruhen. Vergegenwärtigen wir uns, dafs der Leuchter selbst als Christus symbolisirt wird, so werden uns diese Thiergestalten verständlich nach Psalm 91, 13: „Auf den Nattern und Basilisken wirst du gehen und treten auf Löwen und Drachen". Die Füllungen zwischen den Drachen am Fufsgestell sind leider verloren gegangen, vielleicht bei der Beseitigung des Leuchters im Jahre 1728.

Der unterste Knauf und die drei obersten des Mittelstammes, sowie diejenigen der Seitenarme sind schlicht, erstere jedoch mit Steinen verziert gewesen und zwar wird man an Halbedelsteine zu denken haben; die noch erhaltenen Fassungen sind nicht rund, sondern oval, so dafs wohl die Verwendung von Cabochons, vielleicht Bergkrystallen, angenommen werden darf.

Bei dem vollen, reichverzierten Fufse und der baumartigen Ausbreitung des oberen Leuchtertheils würde der Stamm bis zur Abzweigung der Seitenarme einen schwächlichen Eindruck hervorgerufen haben, wenn hier die Knäufe ebenfalls schlicht geblieben und nur mit Steinen verziert gewesen wären. Dieser Disharmonie hat der Künstler in gelungener Weise dadurch zu begegnen versucht, dafs er die Oberflächen dieser Knäufe mit farbigem Schmelzwerk versah. Leider sind diese Emaillen bis auf die vier Medaillons am untern Knaufe und mehrere Bandstreifen ebenfalls verloren gegangen. In den Medaillons aber sind die Evangelisten dargestellt; auf einer Bank vor einem Pult sitzend oder über das Geschriebene nachdenkend, während Adler oder Tauben mit kreisförmigem Nimbus den Evangelisten die niederzuschreibenden Worte zurufen. Diese Darstellung ist ungemein fein in der Auffassung und ungewöhnlich; der Nimbus deutet an, dafs der heilige Geist mit diesen Thieren gemeint sein soll. Rechts und links der Schreibenden wachsen stilistisch gehaltene Blattstauden empor. Auch die Evangelisten haben den kreisförmigen Nimbus. In gleicher Stellung kommen die Evangelisten auch auf einem Buchdeckel des XII. Jahrh. im Münsterschatz zu Aachen vor, nur fehlen die Nimben, und an Stelle der Adler treten die Symbole der vornehmsten Jünger Christi[8]); hingegen finden wir bei zwei dieser Darstellungen die Blattstauden in gleicher Weise stilisirt, wie auf dem Email unseres Leuchters wieder.

Die Medaillons sind durch Bandstreifen verbunden, die mit Schmelzornamenten verziert waren; die fast streng geometrische Form dieser Ornamente, die gekerbten, spateligen Blätter, treffen wir an rheinischen Emaillen der Siegburger und Kölner Schule wieder an.[9]) Aber auch der Farbenton der Emaillen, sowie die Feinheit der Ausführung weisen auf westliche Einflüsse bei der Herstellung derselben hin.

---

[8]) Aus'm Werth, »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden« Tafel XXVIII Bd. 2.

[9]) Neumann a. a. O. S. 16.

Namentlich das tiefsatte Blau und die Verwendung rother Farben, die in solcher Ausdehnung nur bei Erzeugnissen der genannten Schulen vorkommen, lassen die rheinischen Meister erkennen. Der Welfenschatz besitzt ein Reliquienkästchen aus dem XII. Jahrh., das reich mit Schmelzwerk verziert ist und nach der darauf befindlichen Inschrift von einem Eilbertus aus Köln hergestellt ist. Wenn man auch nicht behaupten kann, dafs Eilbertus die Emaillen unseres siebenarmigen Leuchters gefertigt habe, so beweist der Eilbertusschrein doch, dafs vom Rhein her Emaillen zu Heinrich des Löwen Zeit in den Blasiusdom gelangt sind. Die Emaillen des Leuchters konnten ganz unabhängig von der Herstellung des Bronzewerks an einem andern Orte hergestellt werden, da sie in Fassungen später eingesetzt wurden. Die früher genannten Buchstaben mögen hierbei als Merkzeichen gedient haben.*)

Was nun die Herstellungsweise der Emaillen unseres Kandelabers anbetrifft, so ist schon früher bemerkt, dafs wir es mit Gruben- oder Füllungsschmelz, mit Émail champlevé zu thun haben, dessen Technik als bekannt vorausgesetzt werden darf. Bei den Medaillons unseres Leuchters sind die Figuren, die Adler, die Gliederungen der Bänke und Pulte, sowie auch abwechselnd die Blattranken in Metall stehen geblieben, während der Grund mit blauem Glasflufs, die übrigen Theile aber mit grün, gelb, weifs und bläulichen Glasfarben ausgefüllt sind. Die gleiche Farbenskala wiederholt sich auch noch bei den erhaltenen Bandstreifen. Besonders hervorzuheben ist die glückliche Vertheilung der Farben, namentlich des blauen Grundes, so dafs eine ansprechende Gesammtwirkung erreicht ist.

Ueber den Knäufen unseres Leuchters sind kelchförmige Blätter, die bei den obersten Knäufen die Lichtmanschetten bilden, angebracht. Die Blätter, beziehungsweise Kelche zeigen im Grundrifs streng geometrische, der Schaftform sich anschliefsende, Formen und bei ihnen sind die kerbartigen Einschnitte, die wir auch an den Kapitellen der Säulen des Marienaltars finden, sowie die herzförmigen Endigungen derselben zu beachten. Stellenweise stehen die Blätter zu zwei Reihen übereinander und die Verzierung der Blätter ist je nach der Höhenlage des Kelches bald oberhalb, bald unterhalb derselben angebracht.

Von besonderer Schönheit sind die Drachen an den Ecken des Fufsgestells, deren Schwänze sich aufrollen und mit Blättern und Blüthen, zwischen welchen Salamander als lichtfreundliche Thiere sich hindurchwinden, verziert sind. Die Stilisirung ist äufserst fein und die Lösung eine elegantere, als bei dem Leuchterfufse in Rheims, wenn schon der letztere figurenreicher ist.

Der Gufs ist tadellos; wahrscheinlich ist das Modell in Wachs hergestellt gewesen und der Gufs in einer Lehmform erfolgt, also ähnlich wie der Glockengufs geschah. Die Komposition der Bronze ist sehr glücklich getroffen und besteht nach den angestellten Untersuchungen aus 84,62 % Kupfer, 10,64 % Zink, 3,69 % Zinn, 0,79 % Eisen, 0,76 % Verunreinigungen, Antimon etc,, wodurch ein schöner Bronzeton erzielt ist, der an verdeckten Stellen noch heute ein goldglänzendes Ansehen hat. Dieser Goldschein liefs die Vermuthung aufkommen, als wäre der Leuchter thatsächlich vergoldet gewesen. Dem ist jedoch nicht so, wie eine eingehende Untersuchung ergeben hat. Das Gewicht des Leuchters geben Ribbentrop und

*) [Die Fabrikationsstätten einzelner romanischer Grubenschmelzarbeiten zu bestimmen, ist nicht leicht, weil dafür die Anhaltspunkte fast nur durch die Farbentöne gegeben sind, für diese aber in den Erzeugnissen der einzelnen Werkstätten ein so bestimmter und umgrenzter Kanon sich mit Sicherheit nicht ergibt. Die in ihren Farbenstimmungen genau zusammengehenden Emailarbeiten werden gewifs derselben Schule zugeschrieben werden dürfen, aber nicht selten begegnen solche, deren Töne mit keiner der bekannten Schulen vom Rhein, von der Maas, von Verdun, von Limoges etc. vollkommen sich decken, und zu diesen gehören wohl auch die vorliegenden. Von ihnen wird aber dennoch behauptet werden dürfen, dafs sie mit den rheinischen die meiste Verwandtschaft zeigen, namentlich in Bezug auf das Blau des Grundes, welches trotz seiner Tiefe eine lichtere, um nicht zu sagen, an der Oberfläche etwas durchscheinende Tönung hat, die als ein gewisses Charakteristikum des rheinischen Emails angesprochen werden darf. Von diesem unterscheiden sie sich freilich durch das dunkle Roth wie durch das helle Gelb, welches vielleicht dem ungewöhnlichen Umstande zu danken ist, dafs die im Metall ausgesparten Figuren im Rothkupfer belassen, also nicht vergoldet sind. Vielleicht hat diese ganz exceptionelle Mafsnahme ihren Grund in der Bestimmung dieser Medaillons als Verzierung derber Knäufe, an denen das Gold in einen zu starken Gegensatz gelangt wäre zu der sonstigen Gestaltung und Färbung des grofsen Leuchters. Für so gewaltiges und schweres Geräth pflegte Emailschmuck nicht verwendet, deshalb auch Verzicht auf die Vergoldung der letzteren nur ganz ausnahmsweise geleistet zu werden.] D. H.

Schiller zu 7 *Ctr.* an, während Bethmann dasselbe zu 13 *Ctr.* angenommen hat; dasselbe beträgt 429,45 *kg.*

Für die Wiederherstellung des Leuchters mufste es sich selbstverständlich auch um die Ergänzung der fehlenden Ziertheile handeln.

Wie bei jeder Darstellung in der Kunst des Mittelalters ein bestimmter Gedankengang verfolgt ist, so hat auch den Darstellungen an unserem siebenarmigen Leuchter ein bestimmter Gedankengang zu Grunde gelegen. Bereits der verstorbene Baurath Wilbe hat Vorstudien zur Ergänzung der fehlenden Leuchtertheile gemacht, die als schätzbares Material bei den Wiederherstellungsarbeiten gedient haben. Es würde zu weit führen, auf die Ikonographie der Darstellungen an den romanischen Leuchtern hier einzugehen, und ich mufs mich darauf beschränken, auf die Arbeiten von Anton Springer in den „Mittheilungen der k. k. Central-Kommission",[10]) auf Martin et Cahier's „Melanges d'Archéologie" und andere Werke hinzuweisen.

Für die Ergänzung der Füllungen des Leuchterfufses war der Rheimser Leuchter ein gegebener Anhalt. Die Evangelistenfiguren am ersten Emailleknaufe geben einen weitern Stützpunkt, und es mufste darauf ankommen, das Erhaltene einem bestimmten Gedankengange einzugliedern.

Von der Annahme ausgehend, dafs der Leuchter selbst Christus symbolisirt, der auf das alte Testament sich stützend, seine Lehre durch die Evangelisten in alle Welt verkünden läfst, zur Verwandlung des Bösen in's Gute, des Schattens in's Licht, sind auf den vier Füllungen des Leuchterfufses die Vorboten der Lehre Christi, die vier grofsen Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, umgeben von den Haupttugenden, Klugheit, Gerechtigkeit, Mäfsigkeit und Stärke, angebracht; zwischen diesen aber die personifizirten Paradiesflüsse Phison, Geon, Euphrat und Tigris als Quellen der Offenbarung im alten Bunde.

Der erste Emailleknauf enthält auf den vier Schildern die Evangelisten, unter diesen aber in dreiviertel runden Füllungen sind die lichtscheuen Thiere zwischen Rankenwerk angebracht, oberhalb lichtfreundliche Thiere, welche den Schaft, den Leuchter, der Christus darstellt, umflattern, hochfliegend zum Lichte. Am oberen Knaufe aber finden wir die Weltgegenden in den vier Winden Aquilo (N), Auster (S), Zephir (W) und Eurus (O) symbolisirt. Die Darstellungen an den Emailleknäufen bedeuten hiernach, dafs Schlechtigkeit und Finsternifs durch die von Christus ausgehende, von den Evangelisten niedergeschriebene Lehre, überwunden und zum Guten und zum Lichte geführt werden und diese Lehre durch die Jünger Christi in alle Welt verbreitet wird.

Am Leuchterfufse also die Offenbarung im alten, am Schaft die Offenbarung im neuen Bunde. Die neuen Füllungen des Fufsgestells sind von Prof. Küsthardt in Hildesheim mit bekannter Meisterschaft modellirt und in Lauchhammer, vortrefflich den alten Leuchtertheilen angepafst, gegossen. Die Emaillen sind von Hof-Goldschmied Hermeling in Köln, angefertigt, nachdem durch zahlreiche Versuche der ungemein schwer zu treffende Farbenton dieser alten Emaillen wieder gefunden war. Bei der Aufstellung der Entwürfe und Feststellung des Gedankenganges hat, soweit ikonographische Kenntnisse erforderlich waren, der auf dem Gebiete mittelalterlicher Kunst bewanderte und bekannte Herausgeber der Zeitschrift für christliche Kunst, Domkapitular Schnütgen in zuvorkommender Weise mitgewirkt.

Braunschweig. Hans Pfeifer.

[10]) »M. d. k. k. C.« Bd. V S. 309 ff.

Ornamentale Grisaillefenster in der Abteikirche zu Altenberg.

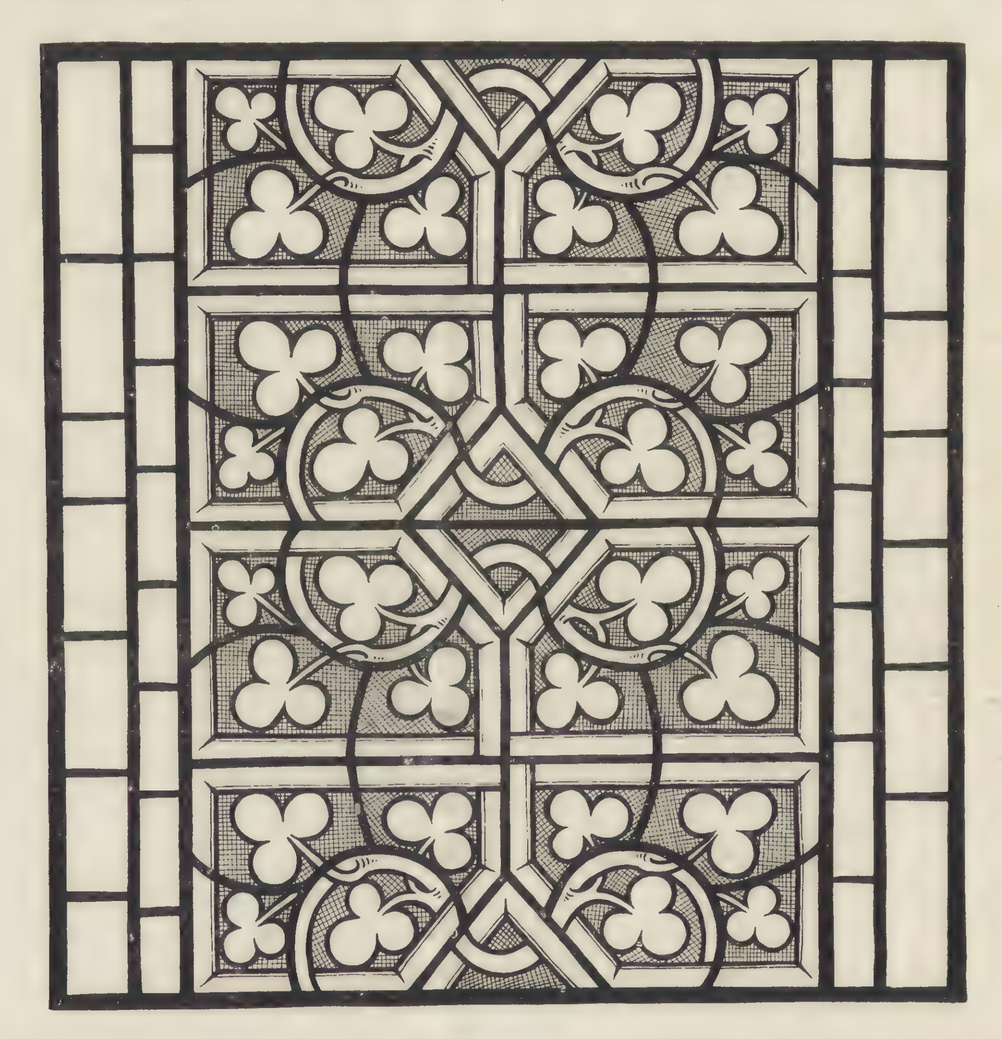
Mit 2 Abbildungen.



Auf dem Gebiete der Glasmalerei hat das XIV. Jahrh. eine Fülle von schönen ornamentalen Fenstern hervorgebracht, welche auch für den heutigen Glasmaler noch als mustergültig zu betrachten sind. Unter diesen nehmen die Grisaillen und insbesondere die des Altenberger Domes eine hervorragende Stellung ein.

Die Entstehung der grau in grau ausgeführten Fenster wird auf ein Verbot zurückgeführt, welches gegen Ende des XII. Jahrh. an die Cisterzienser von ihren geistlichen

Obern erlassen und worin zuerst vor dem übermäfsigen Luxus in der Anschaffung farbiger Fenster gewarnt wurde. Dieser Warnung folgte später ein ausdrückliches Verbot. Auf Grund desselben entwickelte sich nun zuerst bei den Cisterziensern eine Art von grau in grau Ornamentfenstern, welche dem Verbote nicht direkt widersprachen, und dennoch das



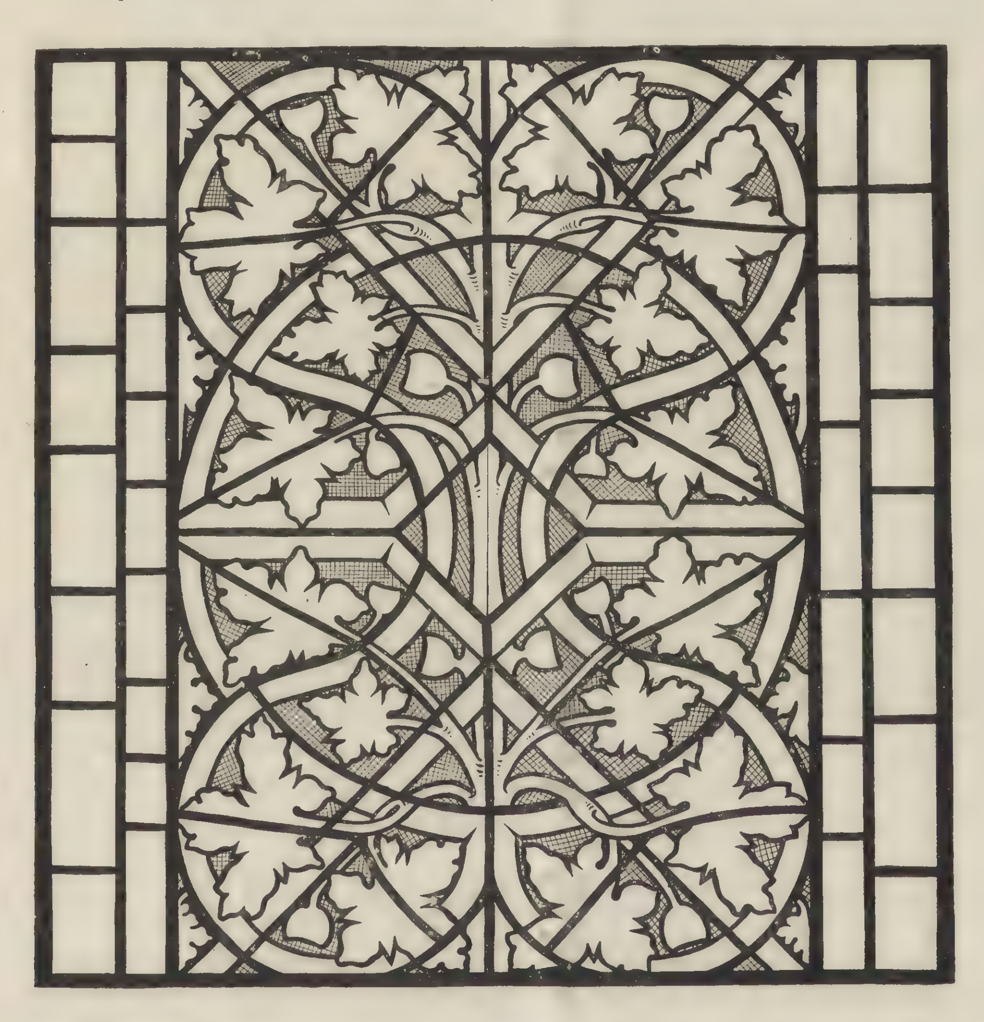
Bedürfnifs nach einem würdigen Schmucke für ihre Kirche befriedigten. So entstanden die prächtigen Grisaillen des Klosters Heiligenkreuz bei Wien und andere, welche auch aufserhalb des Cisterzienserordens vielfache Nachahmung fanden.

Die hier abgebildeten beiden Grisaillen[1]) sind den oberen Chorfenstern der Altenberger Abteikirche entnommen und stammen aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. Die übrigen Fenster dieses herrlichen Domes, welche dem Auge des Beschauers näher liegen, sind wiederholt in Nachbildungen veröffentlicht worden und den Kunstfreunden und namentlich den heutigen Glasmalern unter dem Namen „Altenberger Muster" schon lange nicht mehr fremd.

Anders verhält es sich mit den oberen Chor- und Querschifffenstern. Da die spärlichen Ueberreste dieser Fenster in Folge Verwitterung von unten nicht einmal mehr vermittelst eines Fernglases zu erkennen waren, so konnte kaum ein Schatz von Ornamenten vermuthet werden, welche in Komposition und Ausführung den allerbesten Grisaillen dieser Zeit an die Seite gestellt werden dürfen.

[1]) [Für dieselben verdanke ich die Clichés dem Herrn Provinzialkonservator Dr. Clemen, der sie für das von ihm schon lange vorbereitete Werk über die Glasmalereien der Provinz hat anfertigen lassen.] D. H.

Durch die im vorigen Jahre vom Altenberger Dombauverein den Glasmalern Schneiders & Schmolz in Köln in Auftrag gegebene Restauration dieser Fenster wurde es erst möglich, sie in der verdienten Weise zu würdigen. In den fünf mittleren Chorfenstern fanden sich drei verschiedene Muster vor, desgleichen vier verschiedene Dreipässe im Couronnement. Wie an pässen der Bekrönungen zum Ausdruck kommen. Adern, wie sonst üblich, sind in den Blättern nicht angebracht, wahrscheinlich, weil sie in der grofsen Entfernung doch nicht erkennbar sein würden. Nur hier und da findet man vereinzelt, ein Blatt mit solchen Gliederungen, die wohl nur als Versuche oder Spielereien des Glasmalers zu betrachten sind.



den Kapitälen der Säulen und an den Simsen der Steinarchitektur, sehen wir hier im Fenster der Natur entlehntes Blattwerk, jedoch dem Material entsprechend, in gefälliger Weise stilisirt; Epheu, Weinlaub, Bilsenkraut, Kleeblätter etc., also der Umgebung entnommen, wechseln in harmonischer Weise ab. Das Flechtwerk, welches das Laubwerk theilen soll, um gröfsere Flächen zu vermeiden, bildete in den mannigfaltigsten Verschlingungen kleine und anmuthige Formen, die besonders gefällig in den Drei-

Die Konturen des Blatt- und Flechtwerks sowie die Kreuzschraffuren des Hintergrundes, in Schwarzloth ausgeführt, sind für die grofse Höhe der Fenster fast zu fein gehalten und wären für die Nähe vollkommen ausreichend. Farbe ist im Gegensatz zu den Quer- und Langschifffenstern im Chore nicht verwendet, sondern nur leicht getöntes Glas. Letzteres ist in drei bis vier Nüancen gehalten, grünlich, bläulichgrünlich, gelblichgrünlich und ein wenig gelblich, so dafs die Gesammtfärbung

der Fenster eher kalt wie warm zu nennen ist. Ob diese etwas kalte Färbung mit Absicht gewählt ist, um den Hochaltar mehr zur Geltung zu bringen, oder ob sie dem Zufall zuzuschreiben, weil man keine anderen Töne zur Verfügung hatte, wage ich nicht zu entscheiden. Nach Wiederherstellung dieser Fenster ist die Gesammtwirkung eine vorzügliche zu nennen und wird sich jedenfalls noch bedeutend erhöhen, wenn auch die übrigen Chorfenster, welche jetzt ein falsches Licht in den Chorraum werfen, in derselben Weise restaurirt sein werden. Da diese Restauration demnächst in Angriff genommen werden soll, so ist zu erwarten, dafs die Sammlung dieser herrlichen Muster bald eine bedeutende Bereicherung erfahren wird.

Was die Art der Wiederherstellung anbetrifft, so bleibe nicht unerwähnt, dafs die noch vorhandenen alten Stücke ohne jegliche Anwendung von Säuren, die in der Regel die Leuchtkraft und Durchsichtigkeit des Glases stark beeinträchtigen, gereinigt wurden, wobei die vorzügliche Qualität des Glases allerdings sehr zu statten kam. Die braune Kruste, welche die meisten Stücke bedeckte, rührte glücklicherweise nicht von der Zersetzung des Glases her, sondern war, wie sich herausstellte, durch von den Eisenstäben heruntergelaufene Rostbrühe bewirkt, welche verhältnifsmäfsig leicht zu entfernen war.

Auf diese Weise war es möglich, fast sämmtliche alten Stücke zu verwerthen, mit Ausnahme weniger Fragmente, welche auf Veranlassung des Herrn Dr. Clemen, dem Provinzialmuseum in Bonn einverleibt wurden.

Die fehlenden Theile, etwa die Hälfte des Ganzen, wurden genau nach den vorhandenen alten Stücken ergänzt, was jetzt, nachdem man endlich wieder gelernt hat, in Folge zahlreicher Versuche, die alten Farbtöne in Antikglas auszuführen, mit keinen zu grofsen Schwierigkeiten mehr verbunden ist.

Köln. Christian Schneiders.

Modellstudium in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Mit Abbildung.



Die Bibliothek des bayrischen Nationalmuseums in München besitzt unter Nr. 2502, 2° eine gebundene Papierhandschrift (766 Seiten) des XV. Jahrh., welche die in Prosa aufgelöste Weltchronik des Rudolf von Ems enthält. Das Papier (36 : 27 *cm*) hat als Wasserzeichen einen Stierkopf en face; die Minuskelschrift ist schwarz, die Kapitel-Ueberschriften und Initialen sind roth und blau. Mehrere Kapitel sind mit Illustrationen versehen, welche als kolorirte Federzeichnungen die betreffenden Episoden mit grofser Lebendigkeit erzählen. Janitschek erwähnt in seiner »Geschichte der deutschen Malerei«, p. 244 die Handschrift und bringt ihre Ausschmückung mit der Konstanzer Buchmalerschule in Verbindung, welche durch das Konzil 1414—1418 einen bedeutenden Aufschwung nahm. Die Provenienz der Handschrift bedürfte jedoch noch einer genauen Untersuchung; sie wird nach der Rüstungsart und der Tracht der dargestellten Personen (Tappert mit wenig Zaddelwerk) in den Jahren 1430—1450 entstanden sein.



Ausführung einer Grabfigur nach einem Modell; Mitte XV. Jahrh.

Diesmal interessirt uns blos eine Illustration auf p. 71 der genannten Handschrift und zwar die zu den Worten: *Da nun der richedele tegen ym sin vat'. gestorben was Do det minus als einen der sinen vater lieb hett und dett nach sinen totten vatter ein bild machen mit schöner richheit.* Die Illustra-

tion (23 : 24 *cm*; vergl. Abbildung) dieses Textes zeigt nun, wie unter Aufsicht des jungen Königs Minus ein Steinmetz auf einer (rothbraunen) Marmortafel in Relief das Bild des Verstorbenen hergestellt; neben dem Stein liegt der Verstorbene selbst oder ein ihm ähnliches lebendes Modell.

Wir wissen aus der Kunstgeschichte, dafs schon das ganze XIV. Jahrh. hindurch das Streben nach Porträtwahrheit die Plastik, besonders die Grabsteinplastik, beherrscht hat und dafs der Naturalismus gegen Ende des XV. Jahrh. seinen Höhepunkt erreicht hat. Da aber der Text der hier in Rede stehenden Handschrift einen weiteren Anhaltspunkt nicht gibt, so hat sich der Buchmaler bei der Illustration zweifellos an die ihm wohl bekannte gleichzeitige Art und Weise der Herstellung eines Grabsteines gehalten. Die Abbildung liefert also einen Beleg für das, was uns die Werke selbst schon gelehrt haben, und zeigt in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. ein wirkliches Modellstudium.

München. W. M. Schmid.

Bücherschau.

Kunstschätze der Kirchen von Disentis und Umgebung (Graubünden), 16 Albumblätter, Photogr. Aufnahmen mit orthochromatischen Platten und Gelbscheibe von P. Karl Hager, Disentis (15 Franken, im Selbstverlag des Herausgebers).

Hoch oben in romantischer Alpenwelt, beim Zusammenflufs des Vorder- und Mittelrheins, an der Strafse, welche vom Norden über den Lukmanier nach Süden führt, liegt die Benediktiner-Abtei Disentis. Obwohl das Kloster im Jahre 612 gegründet wurde, besitzt der heutige Stiftsbau (Blatt 1) nach vielen widrigen Geschicken ein ganz modernes Aussehen. Aus frühern Jahrhunderten wurde fast nichts gerettet als der zierliche St. Barbara-Altar (Bl. 15) aus der Zeit der Frührenaissance. Dagegen besitzen einige Kapellen in der Umgebung ältere interessante Kunstschätze, so vor allen die St. Agatha-Kapelle (Bl. 2—12). Der ursprüngliche Bau reicht wohl in die romanische Stilperiode zurück. In der geradlinigen Chormauer sind drei Apsiden ausgetieft mit vorzüglich erhaltenen Malereien (der thronende Christus, Maria Krönung, St. Agatha etc.) aus gothischer giottesker Zeit. Zwei andere Darstellungen (die Anbetung der Könige und Maria die Helferin der Christen) schmücken die südlich anstofsende Seitenwand. Diese Kapelle, sowie eine zweite, welche dem hl. Valentin geweiht ist, besitzen ferner gothische Altaraufsätze mit schönen Schnitzereien und Malereien (Bl. 13 und 14). Eine dritte Kapelle birgt ein kostbares in Oel gemaltes Altarbild, die Immaculata, wahrscheinlich ein Werk des Spaniers Ribera. — Ein junger fleifsiger Benediktiner von Disentis machte gute photographische Aufnahmen, vervielfältigte sie und schlofs sie in einem sehr schönen Album zusammen. Dasselbe wird den Freunden älterer und neuerer Kunst angelegentlich empfohlen. P. A. Kuhn.

Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter von Max Gg. Zimmermann. 208 S. in 4°. Leipzig 1897, Liebeskind. (Preis 30 Mk.)

Das Werk ist schon durch seine 66 Abbildungen hochbedeutend, sind sie doch nach Originalphotographien oft in der Gröfse einer ganzen Seite gegeben und meist Reproduktionen wichtiger, bisher unpublizirter Skulpturen. Der Text schildert zuerst die longobardischen Skulpturen Oberitaliens und zeigt dann, dafs in derselben Gegend innerhalb der romanischen Epoche eine reiche Kunstthätigkeit blühte, während Toskana, die Heimath der Pisano, „noch in den ersten barbarischen Anfängen steckte". Drei grosse Künstler treten besonders hervor: Wilhelm, der Meister der Skulpturen des 1099 gegründeten Domes zu Modena, Nikolaus, der nach 1135 zu Ferrara, dann zu Verona für den Dom und S. Zeno arbeitete, Benedetto Antelami, dem wir zu Parma die Arca unter dem Hochaltar mit der Kanzel in der Kathedrale, sowie das grofsartige Baptisterium mit all seinen Skulpturen, zu Borgo S. Donnino aber die Ausstattung der Fassade verdanken. Benedetto begann seine künstlerische Laufbahn vor 1178, nachdem er sich, wie es scheint, durch eine Reise nach Chartres, Arles und andere Städte der Provence vorgebildet hatte. Er schlofs sie wohl nach 1216. Dem Ausgange der romanischen Epoche, also dem Ende des XII. und dem Beginn des XIII. Jahrh., weist Zimmermann Werke zu, die bis dahin weit früher datirt wurden, besonders das Portal von S. Silvestro zu Nonantola, das Tympanon am Hauptportale des Domes zu Monza, in S. Ambrogio zu Mailand das Ciborium über dem Hochaltare und die berühmte Bekleidung dieses Altares. Der Muth und die Gründe, mit denen Verfasser die frühere Datirung zurückweist, verdienen Dank und Anerkennung. Nach 1199 ist eine Erneuerung jener Bekleidung nun wohl anzunehmen, aber es werden doch noch viele ältere Theile da sein, besonders ältere Emails, Platten und Edelsteinfassungen. Bei Behandlung der Thüren und der Fassade von S. Zeno in Verona ist die 1892 in dieser Zeitschrift Nr. 11 ff. erschienene Abhandlung übersehen, worin die vom Verfasser gebotenen Ergebnisse bereits ausgesprochen und begründet waren. Venedig hat er nicht in den Kreis seiner vortrefflichen Arbeit hineingezogen. Seine Ausführungen sind klar und überzeugend, reich an wichtigen neuen Nachweisungen zur Ergänzung der Geschichte der Plastik, Goldschmiedekunst und der Ikonographie, belehrend und grundlegend für weitere Forschung. Beissel.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schaumburg-Lippe. Im Auftrage der Fürstl. Hofkammer bearbeitet von Dr. Gustav Schönermark. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 278 Abbildungen im Text. Berlin 1897. Wilhelm Ernst & Sohn. (Preis geb. 12 Mk.).

Ueberraschend ist die Ausbeute, welche sich bei der Inventarisation der Denkmäler in Schaumburg-Lippe ergeben hat, und anerkennenswerth das Verdienst des Verfassers, sie sorgfältig aufgenommen, vortrefflich beschrieben und musterhaft veröffentlicht zu haben. Aus dem Mittelalter hat sich viel mehr erhalten, als man, nach den bisherigen Angaben, hätte denken sollen: verschiedene romanische Kirchen und Bautheile, auch einige Altarmensen, Grabsteine, Figuren, viele gothische Kirchen, unter denen die Stadthagener die bedeutendste, und manche Ausstattungsgegenstände, wie Reliefs, Taufsteine, Grabmäler, Altarschreine, Figuren u. s. w. Der Reichthum bezw. Glanz aber beginnt erst mit dem XVII. Jahrh., mit den Kirchen von Bückeburg und mit den Schlofsbauten von Bückeburg, Stadthagen, Baum und was dazu an Portalen gehört, oder als Innenausstattung dient (wie der Bronze-Taufbrunnen von Adrian de Fries), oder endlich an Mausoleen sich anschliefst (wie dasjenige des Fürsten Ernst mit dem Grabmal von demselben Künstler) ist so hervorragend, dafs die vorzügliche Abbildung und Beschreibung derselben als eine kostbare Bereicherung des Denkmälerschatzes, namentlich des plastischen zu betrachten ist. Mit besonderer Liebe ist der Verfasser den Steinmetzzeichen, den Altarweihekreuzen, den Glockeninschriften nachgegangen und erstaunlich ist, was er auf diesem Gebiete aufgebracht hat; ein neuer Beweis, wie mittheilsam die Denkmäler sind, wenn man ihre Sprache versteht und dieser vollste Beachtung schenkt.

Schnütgen.

Regensburgs Kunstgeschichte im Grundrifs. Von Anton Weber, Regensburg, 1898. Habbel, (Preis 60 Pf.)

Aus einem Vortrage über die kunstgeschichtliche Entwicklung der an Denkmälern der verschiedensten Perioden überreichen Bischofs—Herzogs—Reichsstadt ist dieser Ueberblick hervorgegangen, der mit Einschlufs der 12 Abbildungen nur 28 Seiten umfafst, obwohl er mit der Römerzeit beginnt und erst mit der Gegenwart schliefst, dazu sämmtliche Zweige des Kunstschaffens, vornehmlich des kirchlichen, berücksichtigt.

G.

Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. Ein Lehrbuch der Dekorationssysteme für das Aeufsere und Innere. Von Gustav Ebe, Architekt. Theil VI: Spätrenaissance und erste Barockperiode. 172 S. mit 136 Textabbildungen in 4°. Theil VII: Zweite klassizirende Barockperiode. 191 S. mit 137 Textabbildungen. Theil VIII: Rokoko und Klassizismus. VII und 162 S. mit 133 Textabbildungen. Berlin, Loewenthal. (Preis 14, 16 u. 16 Mk.)

Die zahlreichen, meist nach guten Photographien in verhältnifsmäfsig grofsem Maafsstab gegebenen Abbildungen führen die besten Muster der Dekoration vor. Die gröfsere Anzahl bietet Ansichten des Aeufsern oder Innern profaner Gebäude. Die kirchliche Kunst ist weniger behandelt, weil der Verfasser „durch das Bestreben geleitet wurde, nur das wiederzugeben, was nicht veraltet ist", also mehr dem praktischen Bedürfnifs zu dienen, als der theoretischen Kunstforschung. Der reichhaltige Text legt in Kürze den kunstgeschichtlichen Zusammenhang der Monumente dar, würdigt Form wie Inhalt der dekorativen Leistungen und liest sich, wie in andern grofsen Werken Ebes, leicht und angenehm. Sein VI. Theil behandelt zuerst die Werke der Spätrenaissance, die in Italien und Frankreich um 1580 endet, in Deutschland erst 1620, dann jene der ersten Barockperioden, welche nach Ebe in Italien bereits 1630, in Frankreich um 1650, in Deutschland erst 1680 schliefst. Sie ward eingeleitet durch die Caracci, steigert das Malerische, gefällt sich in künstlerischen Beleuchtungseffekten, in kräftiger Schattengebung und bewegten Konturen. Die im VII. Theile geschilderte zweite Barockperiode ist klassizirend, sie sucht einerseits noch näheren Anschlufs an die römische Antike, andererseits verwendet sie gerne geschwungene oder durchschnittene Gesimse, farbig wirkendes Material und effektvollen Ausdruck. Die perspektivische Deckenmalerei bildet eines der höchsten Ziele in den Bestrebungen der Zeit von 1630, bezw. 1680 bis um 1730. Im VIII. Theile wird die Geschichte des Rokoko und des Klassizismus dargelegt. Hoffentlich wird noch ein weiterer Band über die Dekorationsformen des XIX. Jahrh. erscheinen und das werthvolle Werk abschliefsen. Durch seine zahlreichen, trefflichen Bilder ersetzt es eine grofse, ausgewählte Sammlung von Vorlagen; es ist ein praktisches Musterbuch und bietet zahlreiche, leicht zu verwerthende Motive ersten Ranges

Beissel.

Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständnifs kirchlicher Kunstwerke von Dr. Rudolf Pfleiderer. Ulm, Kerler, 1898 (Preis 8 Mk.)

Für die Erkenntnifs und Bestimmung der Heiligenfiguren ist ein »Schlüssel« unbedingtes Erfordernifs, und sehr unzulänglich waren bei uns im Verhältnifs zu diesem Bedürfnifs Anzahl und Umfang der litterischen Hülfsmittel. Durch die Herausgabe des vorliegenden Attributenverzeichnisses hat der Verfasser daher einem Mangel, den mit ihm viele Archäologen, Künstler, Geistliche oft empfunden haben, abgeholfen, weil dasselbe an Vollständigkeit und Zuverlässigkeit alle seine deutschen Vorgänger übertrifft und sorgfältig gearbeitete Register den Gebrauch erleichtern. Lückenlos kann ja beim ersten Wurf das Verzeichnifs unmöglich sein und gewifs wird es an Zusätzen (z. B. die heilige Abtissin Bertha) von Seiten aufmerksamer Freunde nicht fehlen, namentlich in Bezug auf Heilige, deren Bedeutung mehr lokalhistorischer Art ist, denn die Propria der einzelnen (deutschen) Diözesen scheinen für diesen Zweck nicht durchgearbeitet (es fehlt z. B. der Lautenspieler Arnoldus), und einzelne Gruppenheilige weniger berücksichtigt zu sein (z. B. Gregorius Maurus). Der selige Hermann Joseph ist in Hoven bei Zülpich gestorben, aber in

Steinfeld beigesetzt. Möge der Erfolg des mit vielem Fleifs und grofser Hingebung zusammengestellten Buches, (dessen kurze Notiz über Geistliche- und Ordenstrachten auch als aus der Noth herausgewachsen sehr dankenswerth, obwohl recht erweiterungsbedürftig ist) dem Verfasser seine Mühe reichlich lohnen!

Schnütgen.

Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs, à l'usage des Artistes et Amateurs par M. P. Verneuil, Paris 1897, H. Laurens. (Preis 6 fr.)

Der Werth dieses eigenartigen Büchleins besteht vornehmlich in seiner Vielseitigkeit und praktischen Brauchbarkeit. Aus der heidnischen Mythologie, wie der christlichen Mystik, aus dem Bilderkreise der Heiligen wie aus der Sprachweise der Blumen hat der Verfasser mit Eifer und Geschick zusammengesucht, was geeignet ist, dem Dekorationskünstler bei der Lösung der ihm gestellten Aufgaben Dienste zu leisten, dem Archäologen die Enträthselung der ihm begegnenden Bilderzeichen zu erleichtern. Da der reiche und mannigfaltige Stoff knapp und klar behandelt, dazu übersichtlich, in alphabetischer Ordnung, zusammengestellt ist, so bietet die Orientirung nicht die geringsten Schwierigkeiten und leicht kann jeder wenigstens angedeutet finden, was er braucht, um diese oder jene Allegorie darzustellen, diese oder jene Idee zu versinnbilden, dieses oder jenes Attribut zu erklären, manches geheimnifsvolle Wort zu enthüllen. In den auf diesem Gebiete so leicht begegnenden Verlegenheiten mufs ein solcher Rathgeber willkommen erscheinen und am dankbarsten wird ihn der dekorative Künstler begrüfsen, der ohne solchen Rath leicht in die Irre gerathen kann.

Schnütgen.

Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums von Dr. Otto Mitius. 114 S. in 8⁰ mit 2 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. Archäologische Studien zum christl. Alterthum und Mittelalter, herausg. von Johannes Ficker. IV. (Preis 3.60 M.)

Eingehende Kenntnifs der Litteratur und der Denkmäler, streng wissenschaftliche Behandlung vereint sich hier mit gläubiger, christlicher Gesinnung, ohne welche die altchristlichen Denkmäler nie entsprechend gewürdigt werden. Das Hauptbild in dem vielfach illustrirten Cyklus der Geschichte des Jonas ist und bleibt die Rettung des Propheten aus des Thieres Bauch. Von der Berufung des Propheten, seinem Verweilen im Bauche des Fisches, seiner Predigt in Ninive und ihrem Erfolge schweigen die altchristlichen Denkmäler. Die drei Hauptszenen schildern „Tod, Rettung und seliges Ruhen". So war Jonas den alten Christen zuerst eine Mahnung „zur Zuversicht auf Rettung aus Noth und Tod", dann eine Erinnerung an Christi Tod und Auferstehung nach Matth. 12, 38 und Luk. 11, 29 f., endlich eine Hinweisung auf die Berufung und Bufse der Heiden.

Beissel.

Westlake, On the authentic portraiture of S. Francis of Assisi. London 1897, Parker.

Der berühmte englische Miniaturenforscher hat die ältesten Porträtdarstellungen des hl. Franziskus von Assisi einer eingehenden Prüfung unterzogen und die Fülle des Abbildungsmaterials, womit er dieselbe begleitet, gibt seinen Untersuchungen einen besonderen Werth. Die ältesten Abbildungen reichen bis in die Jahre 1213 und 1214 zurück, als Erinnerungen an den Aufenthalt, welchen der Heilige in spanischen und italienischen Klöstern genommen hatte. Berühmt ist diejenige aus 1216 in Subiako, von besonderem Werth die von Giunta Pisano im Jahre 1230 gemalte, in der Kapelle zu Assisi befindliche, welche mit der von Giotto die byzantinisirenden Anklänge theilt. Mit noch manchen anderen in Italien erhaltenen Porträts des Heiligen, der bis 1285 regelmäfsig mit Bart dargestellt wird, macht der Verfasser bekannt und zieht aus der Vergleichung derselben mit den ältesten Darstellungen den vollauf berechtigten Schlufs, dafs die mehrfach aufgestellte Behauptung, die Porträtdarstellungen des seraphischen Heiligen hätten nur einen symbolischen Werth, durch die Gemeinsamkeit des die ganze Serie beherrschenden Typus widerlegt wird.

G.

La tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle par M. Eugène Müntz Paris 1897. Imprimerie nationale (Libr. G. Klincksieck. — 8 fr.)

Das vielbehandelte Thema der päpstlichen Tiara hat der mit der italienischen Kunstgeschichte in ganz ungewöhnlichem Maafse vertraute Gelehrte auf Grund ungedruckter Urkunden, päpstlicher Grabstatuen und deren Abbildungen einer neuen Prüfung unterzogen, die als eine abschliefsende bezeichnet werden darf. Zunächst wird die Legende von der sogen. Tiara des hl. Sylvester untersucht und nachgewiesen, dafs von diesem 1485 aus dem Lateran verschwundenen Schmuckstück auf Statuen Nikolaus IV. und Bonifaz VIII. Kopien sich erhalten haben, die es als ein archaistisches Gebilde kennzeichnen. Dennoch kann für dasselbe kein hohes Alter in Anspruch genommen werden, da die Tiara als päpstliche Kopfbedeckung nicht vor das X. Jahrh. zurückreicht, erst für die Zeit Gregors VII. mit Sicherheit festzustellen ist. Zu dem einen unteren Kronenreif fügte Bonifaz VIII., wohl erst gegen den Schlufs seines Pontifikates, den zweiten, und erst Benedikt XII. den dritten, so dafs also das Triregnum, dieses glänzende Symbol der Papstgewalt, erst mit dem zweiten Drittel des XIV. Jahrh. in Avignon seinen Abschlufs fand. Immer glanzvoller entfaltete es sich im XV. Jahrh. bis es im Anfange des XVI. unter Julius II. seinen Höhepunkt erreichte in einem durch mafslose Verschwendung der kostbarsten Steine überladenen, daher schwerfälligen Prunkstück, von dem die französische Revolution nur den berühmten Smaragd übrig gelassen hat. So ist die Tiara zum charakteristischen Sinnbild des Wachsens und Sinkens der päpstlichen Machtentfaltung geworden. Als solches sie durch Wort und Bild, durch eingehende Untersuchungen und 55 Abbildungen nachgewiesen zu haben ist das grofse Verdienst des unermüdlichen Verfassers.

B.

Bilderbogen für Schule und Haus werden von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien unter der Aegide der k. k. Unter-

richtsverwaltung als sehr zeitgemäfse Veröffentlichung herausgegeben, und die 20 Serien zu je 25 Bogen (im Format von 37 : 48 *cm*, theils in Schwarz à 10 Pf., theils in Buntdruck à 20 Pf.), welche dafür als Jahresmappen in Aussicht genommen sind, sollen Darstellungen aus der biblischen Geschichte, dem Sagen- und Märchenkreise, der vaterländischen und Welt-Geschichte wie Geographie, aus dem Leben des Volkes, dem Thierleben, den technischen Betrieben, endlich der Kunstgeschichte enthalten. — In der vorliegenden I. Serie (von der die Volksausgabe 3 Mk., die Liebhaberausgabe 10 Mk., die Luxusausgabe gar 100 Mk. kostet) wiegt die Geschichte, namentlich die österreichische, vor, aber auch die Bibel und Legenden, die Geographie und Ethnologie, kommen zur Geltung, und der bezüglichen Auswahl darf alle Anerkennung gezollt werden, die auch auf die meisten Ausführungen auszudehnen ist, zum Theil Schöpfungen hervorragender moderner Meister, wie Benczúr, Friedrich, Kempf, Lefler, v. Lichtenfels, Schwaiger. Für die der heiligen Geschichte, der biblischen wie der legendarischen, entnommenen Darstellungen wären gerade in Wien passendere Vorlagen leicht zur Hand gewesen, und auch mehrere andere Tafeln, die zumeist in Holzschnitt oder Zinkographie ausgeführt sind, würden durch stärkere Betonung der Zeichnung, also bestimmtere Umrisse, an Klarheit und Verständlichkeit, worauf es gerade bei solchem Anschauungsmaterial vornehmlich ankommt, gewonnen haben. Engerer Anschlufs an die alte Holzschnittmanier dürfte sich für die weiteren Lieferungen, die schwarzen wie die gefärbten, sehr empfehlen. S.

Wismar, ein Stadtbild von der Ostsee von Carl Wilhelm Hermes. Wismar 1898. Willgeroth & Menzel. (Preis 1 Mk.)

Die Liebe zu seiner durch ihre Geschichte und zumeist dem Mittelalter angehörigen Kunstdenkmäler ausgezeichneten Vaterstadt hat den Verfasser bestimmt, darüber zuverlässige Notizen zusammenzustellen, die theils aus den Quellen geschöpft, theils den Forschungen und Beschreibungen bewährter Historiker, wie Crull, Lisch, Schlie entnommen sind. Die Mittheilungen über den Ursprung und die Entwicklung der Stadt, über den Fürstenhof und seine Bauart, über die drei Hauptkirchen und deren Schätze, über die hervorragendsten Bildhauer und ihre Arbeiten, sowie die Auszüge aus verschiedenen älteren Reisebeschreibungen sind sehr geeignet, für die alterthümliche Stadt, auf deren Erhaltung und Verschönerung die Einwohner den gröfsten Werth legen, zu interessiren und zum Besuche derselben zu verlocken.

Schnütgen.

Innen-Dekoration. Illustrirte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesammten inneren Ausbau. Verlagsanstalt von Alexander Koch in Darmstadt. 1898.

Diese unter dem Titel: „Mein Heim — mein Stolz" längst eingeführte und geschätzte, sehr reich illustrirte Zeitschrift, beginnt ihren IX. Jahrgang mit zahlreichen Vorlagen für Zimmer-Einrichtungen im Charakter der Tiroler Gothik, nach Entwürfen von Hermann Kirchmayr zu Klausen in Süd-Tirol. Sie sind den bekannten, konstruktiv gebildeten, durch Flachornament belebten spätgothischen Möbeln, die durch ihre klare Disposition, dekorative Wirkung, anheimelnde Färbung den alten Tiroler Burgen und Häusern einen so grofsen Reiz verleihen, in freier Gestaltung vortrefflich nachgebildet und verdienen daher warme Empfehlung. Diese darf auch auf den anregenden und geistvollen Aufsatz von Ernst Bredt: „Mehr Wahrheit und Persönlichkeit in Jedermann's Heim", sowie auf verschiedene Entwürfe zu modernen Zimmer-Ausstattungen ausgedehnt werden. H.

Möbel und Dekoration. Herausgeber Hans Schmauk & Cie. in Nürnberg. Erscheint im Quartal 6 mal für 2 Mk.

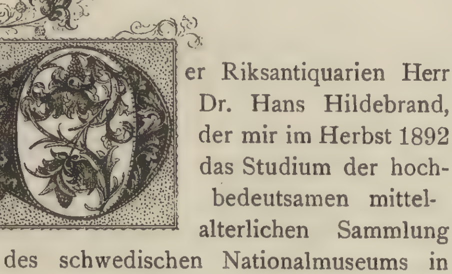
Direkt an die Meister wendet sich diese neue Zeitschrift, um ihnen auf dem Gebiete der Möbelbehandlung und der Wohnungsausstattung mit praktischen Rathschlägen und mit brauchbaren Entwürfen an die Hand zu gehen. Dafs sie mit einem längeren reich illustrirten Artikel über Gothik (Spätgothik) beginnt, beweist allein schon, dafs sie mit den mittelalterlichen Vorbildern nicht aufräumen möchte, und dafs sie für bemalte Möbel eintritt und mehrfache Vorlagen bietet, ist ein Beweis, dafs sie auch den neuesten Forderungen entgegenkommen will. Die Abhandlung über „Die Nothwendigkeit des Zeichnens" enthält manche beachtenswerte Winke und für die Auswahl der Ausstellungs- und sonstige Nachrichten sind vornehmlich praktische Gesichtspunkte mafsgebend gewesen. Diese werden überhaupt in der neuen Zeitschrift die Hauptrolle spielen müssen, wenn sie ihren Zweck erreichen und ihren Lehrsaal füllen soll. Verständige Unterweisungen und gute alte wie auch der Neuzeit entstammende Vorbilder sind ja in Nürnberg leichter wie in den meisten anderen Städten zur Hand. K.

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen veröffentlicht B. E. Bendixen im »Aarbog« 1897 Nr. X nochmals mehrere gemalte Altartafeln des XIII. bis XV. Jahrh., und zwar XXI die zweite Tafel aus der Filialkirche von Nes mit sieben gut gezeichneten Darstellungen aus dem Leiden des Herrn (Ende XIII. Jahrh.); XXII Bruchstücke einer Tafel aus der Kirche von Fet mit (ebenfalls frühgothischen) Szenen aus dem Jugendleben des Heilandes; XXIII die Tafel aus der Kirche von Tjugum, Madonna mit St. Johann Bapt. (und einem zerstörten Heiligen) aus dem Ende des XIV. Jahrh.; XXIV die Tafel aus der Kirche von Samnanger; Mittelfeld von sehr schlanken, neben- und übereinandergeordneten Heiligenfiguren flankirt, Anfang XV. Jahrh.; XXV die Tafel aus der Kirche von Kaupanger mit merkwürdigen, auch kulturgeschichtlich sehr interessanten Szenen aus dem Leben des hl. Olaf (XIV. Jahrh.). Auf zuverlässigen Zeichnungen beruhende, für Kirchenmaler anregende Illustrationen, erleichtern das Verständnifs der lehrreichen Beschreibungen. S.

Abhandlungen.

Die alte Abbildung des Reliquienkreuzes im „Halle'schen Domschatz" und das Original im Nationalmuseum zu Stockholm.

Mit 3 Abbildungen.



Der Riksantiquarien Herr Dr. Hans Hildebrand, der mir im Herbst 1892 das Studium der hochbedeutsamen mittelalterlichen Sammlung des schwedischen Nationalmuseums in der freundschaftlichsten Weise erleichterte, machte mich, unmittelbar vor meiner Abreise, auf einen magazinirten Bischofsstab aufmerksam, der schnell zur Hand geschafft und durch seine Wappen mit dem Kardinal Albrecht von Brandenburg in zweifellose Verbindung gebracht wurde. Meine übereilte Notiz war zu knapp, um mir, auch in Verbindung mit der bald nachfolgenden Photographie, die Veröffentlichung zu empfehlen, welcher auch die Durchsicht des mir bis dahin durch eigene Anschauung noch nicht bekannten „Halle'schen Domschatzes" in der kgl. Hofbibliothek zu Aschaffenburg vorhergehen mufste. Freilich konnte in dieses überaus kostbare Inventar des Kirchenschatzes Albrecht's von Brandenburg, welches gemäfs dem Nachweise von Térey's (in seiner Schrift »Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520«, Strafsburg 1892, S. 22) im Jahre 1526 seinen Abschlufs fand, dieser Bischofsstab, der das Datum 1539 trägt, keine Aufnahme gefunden haben, aber bei der grofsen Anzahl der auf seinen mehr als 350 Tafeln abgebildeten spätgothischen Metallgeräthen, schien die Hoffnung berechtigt, ganz verwandten Gebilden zu begegnen. Diese erfüllte sich nicht, als ich im Spätherbst 1893, auf dem Wege zum „ersten kunsthistorischen Kongrefs", dank der Güte des damaligen Hofbibliothekars Prof. Englert, den interessanten Kodex einer Prüfung unterziehen konnte. Hierbei fiel mir, gleich im Anfange, in der „Erste Gangk" „Zum Funfften", die farbenreiche, 31 *cm* hohe Abbildung eines reich ausgestatteten Reliquienkreuzes nicht so sehr wegen seines Reichthums und der Eigenart seines in die Form eines emaillirten Berges gekleideten Fufses, sondern vornehmlich deswegen auf, weil ich sofort den Eindruck gewann, das Original irgendwo gesehen zu haben. Das Verlockende der Aussicht, die Anzahl der Exemplare (gemäfs Rosenberg in dieser Zeitschrift Bd. IV, Sp. 372 nur drei [?]) um eines zu vermehren, welche aus der Unmasse der in den älteren Heilthumsbüchern abgebildeten Gegenstände als noch vorhanden nachgewiesen sind, spornte mich zum Nachdenken und Nachforschen an. Eine Anfrage an meinen Freund Hildebrand führte endlich auf die Spur; eine von ihm auf Grund meiner Andeutung geschickte Photographie eines Reliquienkreuzes seiner Sammlung, das ich minder beachtet und nicht in der Hand gehabt hatte, machte die Identität desselben mit dem im Halle'schen Domschatz abgebildeten um so wahrscheinlicher, nachdem auch von diesem bei mir eine Photographie eingelaufen war, und Herrn cand. arch. Paul Redlich in Aschaffenburg die Vergleichung meiner Stockholmer Abbildung mit dem alten Bilde zu demselben Ergebnisse geführt hatte. Vollkommene Gewifsheit brachte aber erst die sorgsame Prüfung, die ich im vorigen Jahre wie in Aschaffenburg, unter dem gütigen Beistande des Herrn Hofbibliothekars Prof. Harrer, so in Stockholm mit dem Vertreter des abwesenden Direktors Herrn Dr. Salin anstellte, so dafs also erst jetzt die früher (Bd. VIII, Sp. 288) bereits von mir angekündigte Veröffentlichung der wichtigen Entdeckung erfolgen konnte.

An der Hand der hier beigegebenen Abbildungen, von denen Fig. 1 die farbige Kopie im Aschaffenburger Kodex, Fig. 2 die für unseren Zweck allein mafsgebende Vorderseite, (Fig. 3 die Rückseite) des Stockholmer Originals darstellt, können sich die geehrten Leser von der Identität selbst überzeugen. Hieran mögen bei dem anfänglichen Beschauen noch Zweifel

sich geltend machen auf Grund der der Kopie eigenen, etwas breiteren Behandlung, die sehr bezeichnend und von Wichtigkeit ist auch für die Beurtheilung der übrigen Gegenstände. Dieselbe erklärt sich leicht aus der mehr dekorativen Art des an sich sehr bedeutenden Malers, der natürlich auch mit den Augen seiner, schon der Renaissance zuneigenden Zeit das ältere Kleinod betrachtete und die Formen, weniger die ornamentalen als die figuralen, in diesem Sinne etwas abschwächte, was bekanntlich allen alten Abbildungen mehr oder weniger eigenthümlich ist. Noch geringere Bedeutung haben die Zweifel, welche durch den Umstand angeregt werden könnten, dafs die Kopie mehrfachen Schmuck aufweist, der am Original fehlt, weil er ihm offenbar im Lauf der Zeit abhanden gekommen ist, sei es vor, sei es nach der Einführung in Schweden, jedenfalls aber nicht vor 1526. Nur diese unbedeutenden Defekte, die dazu am Original ihre Spuren zurückgelassen haben, bezeichnen die kleinen Abweichungen; in allem übrigen besteht die genaueste Uebereinstimmung bis zur Farbe aller einzelnen Steine, die ich miteinander verglichen habe. Alles Weitere wird sich aus der eingehenden Beschreibung des Originals ergeben, die zugleich mehrfaches Licht auf die Kopie werfen wird.

Zunächst sei bemerkt, dafs dieses Reliquiar 1632 aus Deutschland eingeführt, sofort in die „königliche Rentenkammer" aufgenommen und 1752 dem 1666 gegründeten „Antiquitäten-Kollegium" einverleibt wurde, welches den Grundstock des jetzigen „historischen Staatsmuseums" bildet. Seine Höhe beträgt 59 *cm*, die Länge der Querbalken des Kreuzes 28 *cm*, des Durchmessers des Fufses 19 *cm*. Der silbervergoldete achtseitige Fufs besteht aus breiter Fläche, einer durchbrochenen Galerie und aus elf vergoldeten, um Pfähle gewundenen Drähten, die, nach dem Muster des im XV. Jahrh. mit Vorliebe dargestellten hortus conclusus, zu einem Gehege geflochten sind, der Umzäunung des $5^1/_2$ *cm* hohen emaillirten Berges, wie er kleiner nicht selten in spätgothischen Cylindermonstranzen als Untersatz für die in der Regel von Engeln getragene Lunula begegnet. Aus zahlreichen runden und spitzen, silbergetriebenen Kuppen bestehend, ist er mit durchsichtigem, grünem Email einheitlich überzogen und rothe, weifse, dunkelblaue aufgeschmolzene Pünktchen, von denen einige zu Rosetten zusammengesetzt sind als Schmuck für die Thäler, bilden die anmuthige, ungemein wirkungsvolle Vegetation. Aus der Mitte derselben wächst ein viereckiger, nur $1^1/_2$ *cm* breiter Schaft, dessen Mittelfelder schraffirt sind, und ein ganz flaches Knäufchen leitet zu dem krabbenbesetzten Trichter über, dem Träger einer von Strebepfeilern flankirten Pyramide, deren Mitte ein maafswerkverziertes, rundbogig geschlossenes Fenster bildet. und deren verkürzter Riese durch ein Knäuflein in eine gravirte Büchse übergeht, den eigentlichen Abschlufs des Untersatzes, in den durch einen Zapfen das reichverzierte Kreuz mündet. Mit den ursprünglichen Formen dieses Kreuzes gehen diejenigen des Untersatzes nicht genau zusammen, die wohl nicht vor das Ende des XV. Jahrh. datirt werden dürfen. Vergleichen wir das Original (Fig. 2) mit der Kopie (Fig. 1), so finden wir hier auf zweien der Pfähle des unteren Geheges je ein abschliefsendes Rosettchen, welches auf jenen fehlt, und vor das Fenster der Pyramide an der Frontispizbekrönung ein rundes Medaillon aufgehängt, welches ebenfalls verloren gegangen ist. Es stellt das, ohne Zweifel emaillirte, Brustbild eines Bischofs dar in blauer Kasel mit rothem Futter, in weifser Mitra, weifsen Handschuhen und rothem Stab mit gelber Krümme. Auch die Perle und der rothe Cobochon, welche die Büchse bedecken, sind verschwunden, die Spuren ihrer Befestigung aber noch wahrnehmbar.

Gehen wir zur Analyse des Kreuzes über, welches, ohne den versteckten Dorn, $31^1/_2$ *cm* hoch ist, so fällt zunächst der ungewöhnliche Reichthum des Steinschmuckes der Vorderseite (Fig. 2) in's Auge, gegenüber der sehr einfach behandelten Rückseite (Fig. 3), und nicht nur das Uebermaafs dieses Schmuckes, sondern auch die prätentiöse, stellenweise derbe Art, wie derselbe an Röhrchen und Drähten aufgestiftet ist, legen den Gedanken nahe, dafs er später, gleichzeitig mit dem Fufse, beigefügt wurde. Offenbar ist auch das Kreuz älteren Ursprungs, denn die Haltung wie der Faltenwurf des Lendentuchs und der Figuren, auch der das Kreuz rings umsäumenden Dreiblätter weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrh. hin, und die in ihrer Ursprünglichkeit verbliebene Rückseite (Fig. 3) bestätigt diesen Eindruck nicht nur durch die Stilisirung der Evangelistensymbole, sondern auch durch den die



Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Die alte Abbildung des Reliquienkreuzes im „Halle'schen Domschatz" (Fig. 1) und das Original im Nationalmuseum zu Stockholm (Fig. 2 u. 3).

kreuzförmige (an den Balkenendigungen mit Charnieren versehene) Reliquienkapsel ringsum verzierenden Perlstab, sowie das ihr schwach eingravirte Rankenwerk. In dessen Mitte befindet sich ein ovaler Onyx, aus dem die weifslich graue Standfigur des Heilandes mit Buch in der Linken und segnender Rechten erhaben herausgeschliffen ist. Die neben dem eingravirten Kreuznimbus eingeschliffenen Monogramme Ic und Xc weisen auf das byzantinische Vorbild hin, auf welches diese romanische Figur zurückgeht. Hinter derselben erscheint ganz flach, dunkelgrau markirt, der Rest eines weggeschliffenen Kopfes, dessen Profil und ganze Gestaltung eine antike Kamee vermuthen läfst, die für eine religiöse Verwendung in die Christusgestalt umgeändert wurde, und dafs dieses kostbare Relief hier angebracht ward, beweist zugleich die Werthschätzung der hier geborgenen Reliquien. Dafür dient als weiterer Beweis die glanzvolle Ausstattung der Vorderseite. Ihren Mittelpunkt bilden die drei Figuren, von denen die des Heilandes, eine schlanke, auf der Rückseite nicht geschlossene Gestalt mit ausdrucksvollem Kopfe und edler Bewegung, getrieben und auf ein hohles, vergoldetes Kreuz von $12^1/_2$ *cm* Höhe befestigt ist. Die Krone besteht aus einem geflochtenen Stabe mit angelötheten, nach oben gerichteten Dornen. Die darüber aufgesetzte, 5 *cm* hohe, wohl schon viel früher in Gold gefafste Kreuzpartikel ist in eine goldene Büchse gelegt und diese Goldfassung mag mitbegründen die Ueberschrift, welche die Kopie im „Halle'schen Domschatz" begleitet und lautet „*Das groste ganz guldene marggravische Creutz mit Edeln steynenn vund Berlen*", wobei aber auch nicht aufser Acht zu lassen ist, dafs „guldene" zugleich vergoldet bedeutet und hier die ausnahmslose Golderscheinung des Kreuzes angedeutet werden soll. Die unorganische, auf den ursprünglichen Schmuck wenig Rücksicht nehmende Art, wie diese ungewöhnlich grofse Partikel dem Kreuze angeheftet und die kostbaren, auf dem Original zum Theil verschwundenen perlenumgebenen Steine, welche ihm beigegeben sind, legen die Vermuthung nahe, dafs dieselbe erst mit dem Kreuze in Verbindung gebracht wurde bei Gelegenheit seiner späteren Ausschmückung, vielleicht gar dazu Veranlassung gab. Auch der Querbalken des Kreuzes, an dem der Heiland hängt, ist abwechselnd mit Perlen und Edelsteinen auf's reichste besetzt und während jene meistens Kastenfassung haben, aus der die eine und andere Perle entfernt ist, sind diese zum Theil von Krallen gehalten, wie überhaupt diese beiden Fassungsarten an den Steinen abwechseln, von denen die gröfseren zumeist in Saphiren und Amethysten, die kleineren in Smaragden und Rubinen bestehen. Die Büchsen, die den Steinen als Untersatz, als eine Art von Stengel dienen und bei deren späterer Hinzufügung nicht zu umgehen waren, auch ihre Wirkung verstärken, wachsen aus achtseitigen Rosettchen heraus. An einem Draht ist der Rubin befestigt, welcher die Seitenwunde markirt, auch das Perlenpaar, welches die von je einer abzweigenden Ranke getragenen, feingegliederten, gegossenen Konsölchen für die beiden Seitenfiguren Maria und Johannes verziert. Beiden Figuren sichert die knappe Draperie und edle Bewegung ein vortreffliches Verhältnifs zum Kreuz, auch in seiner späteren reichen Form, und die gefällige, etwas naturalistische Art, womit Maria ihren Schleier hält, Johannes in der herkömmlichen Weise die Hand an die Wange legt, vermehren noch das Intime des Eindruckes.

Die nur auf der Rückseite vollkommen ausgebildete Vierpafsendigung der Kreuzbalken trägt zur geschlossenen, mächtigen Wirkung des Kreuzes wesentlich bei, und wie sehr ihm namentlich die Dreiblätterumsäumung zu statten kommt, beweist ein Blick auf die Rückseite, bei der sie durch den Steinschmuck nicht beeinträchtigt wird und auf der namentlich auch das verstärkte Blatt in den Ecken so recht zur Geltung kommt. Desto günstiger wirken auf der Vorderseite die Rosetten, welche die Pässe verzieren und diesen eine kräftige Ausladung, bis zu $4^1/_2$ *cm*, verleihen. Vier halbmondförmige, mit je einem stilisirten Dreiblatt gefüllte Kreisabschnitte rahmen einen Cabochon ein und werden selbst wiederum durch einen kordelbesetzten runden Wulst eingefafst, in den Zwickeln Raum bietend für filigranirtes Schneckenwerk mit Blattausläufern. Solches umgibt wiederum in üppigster Fülle den Wulst und durch Steine gehoben gruppiren sie sich zu je vier kleineren und gröfseren Kombinationen, die den Abschlufsschmuck der Pässe auf's höchste steigern. Manche Einzelheiten dieses Schmuckes sind dem Original im Laufe der Zeit und wohl zumeist, vielleicht ausschliefs-

lich, auf dem Wege in seine neue Heimath abhanden gekommen, während die alte Kopie es noch im Vollbesitze desselben zeigt, mit Einschlufs des das Ganze bekrönenden spätgothischen Kruzifixus, für den das Original noch die vertiefte Einsatzstelle erkennen läfst. Nicht bis in seine kleinsten stilistischen Einzelheiten tritt der Schmuck hier in die Erscheinung, da es sich bei dem „Halle'schen Domschatz", trotz der künstlerischen Sorgsamkeit der Aufnahmen, nur um eine dekorative Abbildung, weil um den Ruhm des grofsen, kunstsinnigen Kirchenfürsten handelte, dem derselbe entweder Entstehung oder Zusammensetzung verdankte, um ein abbildliches Inventar, welches nach Form wie Inhalt nicht seines Gleichen hat.

Aus diesem kostbaren Inventar, welches glücklicherweise in seiner Heimath verblieben ist als eine fortdauernde Aufforderung, seinen reichen Inhalt zu prüfen und ihm Fingerzeige für die Beurtheilung alter und die Beschaffung neuer Kleinodien zu entnehmen, hat ein glücklicher Zufall den Weg zu dem Original gezeigt, welches hoch im Norden den geläuterten Geschmack und die technische Fertigkeit der deutschen, speziell der rheinischen (vielleicht in Mainz oder Aschaffenburg ansässigen) Goldschmiede im späten Mittelalter kündet.

Davon legt auch der zweite Gegenstand, der aus dem Nachlasse des Kardinals Albrecht stammt, aber in sein Schatzbuch keine Aufnahme mehr finden konnte, Zeugnifs ab, und dieser, sein offenbar viel gebrauchter, weil gerade für Reisezwecke eingerichteter Krummstab, soll im nächsten Hefte Abbildung und Beschreibung erhalten. Schnütgen.

Der romanische Taufstein der Pfarrkirche zu Neuenkirchen.

Mit 5 Abbildungen.



Die alte Pfarrkirche zu Neuenkirchen im Oldenburgischen Münsterland besitzt einen sehr interessanten Taufstein. Derselbe ist aus gelblichem Sandstein angefertigt und ruht auf einer quadratischen Platte von 0,10 *m* Dicke, welche 0,85 *m* im Geviert hält (Fig. 1). Der Taufbrunnen besteht aus Kuppe und Untersatz. Erstere, welche eine Höhe von 0,41 *m* und einen oberen Durchmesser von 0,85 *m* hat, verengert sich nach unten zu um ein Weniges. Eine Schräge leitet zum Untersatz über, der aus einer an der Peripherie wulstartig abgerundeten, kreisförmigen Platte, welcher das Becken aufliegt, einem runden Ständer und einer pyramidal ansteigenden Fufsplatte besteht. Den verhältnifsmäfsig dünnen Sockelpfeiler umstehen über Kreuz vier wulstförmige Dienste, welche nicht wenig zu dessen Belebung beitragen, auf der unteren Platte sind dagegen in der Richtung der Diagonale vier Löwen angebracht, welche als Träger der stark ausladenden obern Platte dienen. Eigenthümlich ist die Weise, wie die Bestien hier zu diesem Zweck verwerthet sind. Mit dem Bauch auf der Kante der Pyramide aufliegend und die Hinterfüfse gegen den Boden stemmend, springen sie, den Kopf wie voll Ingrimm zähnefletschend rückwärts gewandt, mit den Vorderpranken machtvoll gegen den Sockelschaft an. Ein Vergleich mit der gewöhnlichen Darstellung, wonach der Löwe, wenn er die Rolle eines tragenden Gliedes zu spielen hat, mit der Last auf dem Rücken zu ruhen pflegt, bekundet, wie ungleich wirkungsvoller die freilich nicht überall verwendbare Art ist, in welcher der Unhold an unserm Taufstein auftritt. Kaum könnte die Idee von Last und Kraft, Druck und Gegendruck, Gewicht und Stütze sinnfälliger und energischer zum Ausdruck gebracht werden, als es hier geschieht.

Nicht minder bemerkenswerth wie der Untersatz des Taufsteins ist der Schmuck, den die Aufsenseite des Beckens erhalten hat. Vier glatte Stäbe, welche dieselbe umgürten, erwecken den Anschein, der Meister habe der Kuppe den Charakter eines von Reifen umzogenen Fasses geben wollen. Zwischen den vier Gurten läuft ein dreifacher Fries dahin, während der Rand des Beckens oberhalb des höchsten Rings unverziert geblieben ist. Von den drei Friesen besteht der mittlere aus dem bekannten Flechtwerk, der obere und untere stellen hingegen Muster von sehr eigenthümlicher Bildung dar. Ersichtlich romanische Ornamente, unterscheiden sie sich jedoch durch manche Besonderheiten von der sonst üblichen Form derselben. Stäbe und Friese erheben

sich nur wenig über dem Grund. Die technische Ausführung der Verzierung ist, wie die des ganzen Taufbrunnens überhaupt, gewöhnlich und handwerksmäfsig. Ein Kunstwerk ist der Taufstein durchaus nicht, doch verräth er immerhin eine flotte Hand, Sinn für gute Verhältnisse und auch einige Phantasie. Mit andern Taufbecken verwandter Art verglichen, bekundet er sogar eine Durcharbeitung und Vollendung, wie sie nicht allen seiner Art eigen ist.

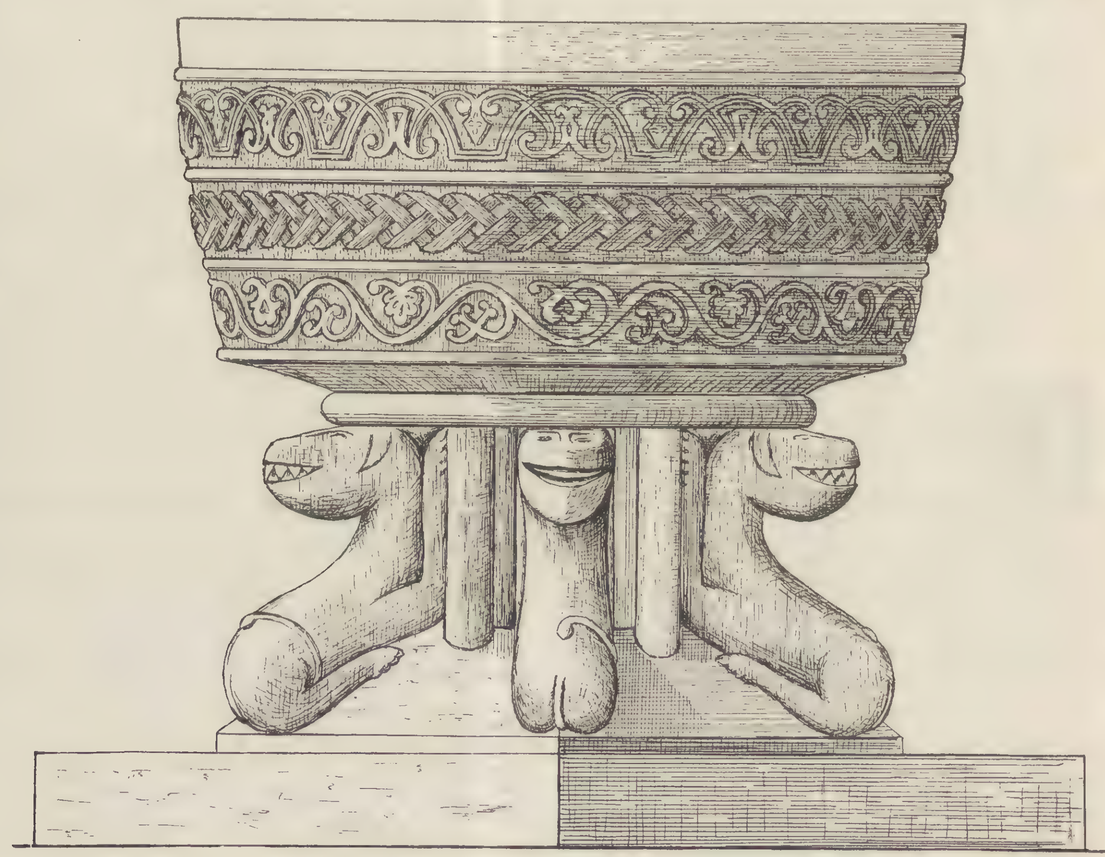


Fig. 1. Taufstein der Pfarrkirche zu Neuenkirchen (Oldenburg).

Was nämlich unserm Taufstein ein besonderes Interesse verleiht, ist der Umstand, dafs derselbe nicht allein dasteht, sondern — ähnlich wie die metallenen Fünten des Nordens, die Taufsteine in den Rheinlanden, in Schleswig-Holstein und sonst — mit einer Reihe anderer eine ganze Familie ausmacht. Die Taufsteine, welche zu derselben gehören, finden sich vornehmlich im Gebiet von Meppen, Lingen und Osnabrück, wie in Alfhausen, Ankum, Badbergen, Berge, Bippen, Lathen, Haselünne, Herzlake, Gehrde, Emsbüren, Salzbergen, Thuine, Ueffeln, dann in Ostfriesland, so in Hage, Hatzum, Aurich-Oldendorf, Marienhafe und Grofs-Borssum,[1]) sowie im westfälischen Münsterlande und in einigen andern Theilen Westfalens: in Südkirchen bei Lüdinghausen,[2]) Nordherringen bei Hamm,[3]) Recke, Kreis Tecklenburg,[4]) Metelen bei Burgsteinfurt, Wetteringen bei Rheine, Gescher, Ramsdorf bei Borken, Borken, Ochtrup bei Burgsteinfurt, Gimbte bei Greven und Ostönnen bei Soest.[5]) Ueber den letzten Ort scheinen Taufgefäfse von der Art des Neuenkirchener nach Süden zu nicht hinausgekommen zu

[1]) Mithoff »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« Bd. VI und VII.

[2]) Ludorff »Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen« S. 98.

[3]) Nordhoff »Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, Kreis Hamm« S. 54.

[4]) V. Quast und Otte »Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst« Bd. I S. 268.

[5]) Nordhoff in den »Jahresberichten des Vereins von Alterthumsfreunden der Rheinlande« Heft LIII S. 80.

sein. Dafs deren aber auch auf holländischem Boden ein Heim gefunden haben, beweisen die Taufbrunnen in dem Rijksmuseum zu Amsterdam (Karol Zaal), dem Museum zu Leeuwarden und dem erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Der erste (Fig. 2) stammt aus der Gemeinde Groenlo im holländischen Gelderland, welche ihn dem Rijksmuseum übergab, der zweite aus der Umgegend von Leeuwarden, der dritte aus der Nähe von Winterswyk. In den Rheinlanden scheint sich nur ein Exemplar der hier in Frage stehenden Taufbecken zu finden. Es steht in Wissen bei Kalkar,[6]) welcher Ort als der westlichste Punkt gelten mag, bis zu welchem sich dieselben vorgewagt haben. Im Norden kommen vereinzelt ihrer zwei in Schleswig vor. Der eine befindet sich zu Keitum auf der Insel Sylt, der andere zu Witting (Kreis Hadersleben).[7])

Charakteristisch für diese Taufsteine ist vor allem die ausgesprochene fafsartige Behandlung des Beckens, das sich bei den einen nach unten zu mäfsig verengt und auch wohl ein wenig ausbaucht, bei den andern eine cylindrische Gestalt hat. Beim Neuenkirchener Taufgefäfs stellen vier glatte Stäbe, welche die Aufsenseite der Kuppe umgürten, die Reifen dar. Es ist dies jedoch nicht die Regel; denn meist umziehen tauartige Gurte bald einzeln, bald paarweise nebeneinandergelegt, das Beckenäufsere. Im letzten Fall laufen die Windungen der beiden Taustäbe stets in entgegengesetzter Richtung. An dem Ochtruper Exemplar soll unten ein Band von einfachen, schräg nebeneinander, oben ein solches von je zwei winklig zu einandergestellten Blättern den Beckenmantel einfassen.[8]) Ist dem wirklich so, dann haben wir in diesem Blätterkranz offenbar eine weitere Entwicklung des seilartigen Gurtes zu sehen. Die fafsartige Behandlung der Kuppe findet sich bei allen vorhin genannten Taufgefäfsen. Nur bei dem Groenloer Taufstein, der übrigens nach andern Merkmalen sicher dem Kreis der uns beschäftigenden Taufbrunnen angehört, fehlen Stäbe oder Taue. Vielleicht jedoch, dafs derselbe im Lauf der Zeit den obern Theil seines Beckens verloren hat, und nur noch die untere Partie des letzten übrig geblieben ist. Auffallend ist nämlich die aufsergewöhnlich geringe Höhe des ganzen Taufgefäfses, die sich auf blos ca. 0,60 m beläuft. Ein weiteres Charakteristikum unserer Taufsteine bilden die eigenthümlich gestalteten Friese, welche die Aufsenseite des Beckens verzieren. Sie kommen meistens zu zweien, oder einzeln sehr selten in der Dreizahl an denselben zur Verwendung. Drei dieser Zierstreifen haben wir bereits beim Neuenkirchener Taufbrunnen kennen gelernt. Der aus Flechtwerk bestehende mittlere Fries scheint anderswo kaum weiter als Schmuck der Kuppe gebraucht worden zu sein. Muster, wie sie im obern und untern Band der Taufe von Neuenkirchen sich finden, trifft man jedoch auch bei sonstigen der genannten Taufgefäfse, so bei demjenigen von Thuine an.[9]) Häufiger als diese beiden ist aber ein anderer Fries. Derselbe besteht in einer Ranke, welcher der Hauptform nach allerdings jener ähnlich ist, welche den untern Beckenrand des Taufsteines von Neuenkirchen umzieht, er unterscheidet sich jedoch von dieser in seiner Bildung dadurch, dafs bei ihm abwechselnd eine Palmette oder eine Traube die Mitte jeder Rankenwindung einnimmt (Fig. 3). Beispiele für seine Verwendung liefern die Taufbecken von Wissel, Nordherringen,[10]) Südkirchen,[11]) Leeuwarden, Utrecht, Ankum[12]) u. a.

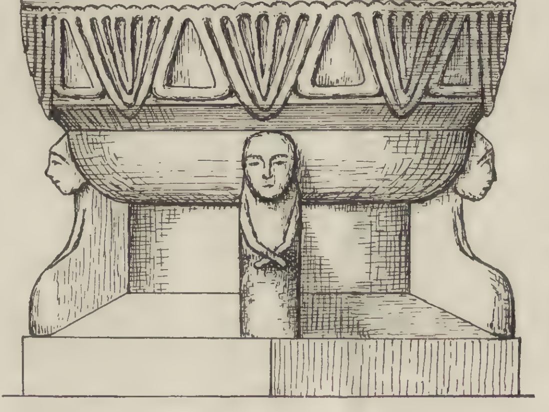


Fig. 2. Taufstein aus Groenlo (Amsterdam, Ryksmuseum).

[6]) Ebendort S. 49; Clemen »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Cleve« S. 155. Abgebildet bei Aus'm Werth »Kunstdenkmale«, Tafel X, 7. Die Wiedergabe des Untersatzes scheint nicht ganz genau zu sein.

[7]) Haupt »Bau- und Kunstdenkmäler in Schleswig-Holstein« Bd. II S. 608 und Bd. I S. 428.

[8]) »Jahrbücher« a. a. O.

[9]) Mithoff a. a. O. Bd. VI Tafel 5.

[10]) Abb. bei Nordhoff a. a. O.

[11]) Abb. bei Ludorff a. a O.

[12]) Mithoff a. a. O. Bd. VI Tafel 5.

Unter den sonstigen für die Taufsteine von der Familie des Neuenkirchener charakteristischen Friesen verdient noch jener besonders hervorgehoben zu werden, der sich aus nebeneinandergestellten, aufrecht stehenden palmettartigen Gebilden zusammensetzt (Fig. 2). Er kommt sehr oft vor, so bei den Taufgefäfsen von Leeuwarden, Wissel, Borken, Keitum,[13]) Nordherringen u. a. Der Umstand, dafs er den untern Beckenrand zu umziehen pflegt, ist ein Beweis, dafs es den Anfertigern unserer Taufsteine nicht an Empfindung und Sinn für die Bedeutung und eine dementsprechende Verwendung des Ornaments gefehlt hat. Der Taufbrunnen von Groenlo kennt nur den Palmettenfries. Bei den Taufbecken zu Wissel und Borken[14]) wird derselbe viermal durch je zwei Menschenköpfe unterbrochen.

Alterthümer in Hannover« [16]) folgendermafsen beschrieben: „Eigenthümlich erscheint jedoch die Ausstattung eines zweiten Frieses, welcher zur Hälfte eine Reihe roher Palmetten (?) und von diesen, durch eine Rosette und ein senkrechtes Blatt geschieden, in der andern Hälfte sechs alterthümliche Köpfe enthält, die durch romanische Säulchen — gleich Theilstrichen — voneinander getrennt, auch durch solche an den Endpunkten der Reihe beseitet werden.“ Nach dieser etwas unklaren Beschreibung scheint der Taufstein von Bippen ein Gegenstück zu dem von Südkirchen zu sein. Die trennenden Säulchen fehlen unseres Erinnerns am Utrechter Taufgefäfs.

Eine letzte Friesart besteht aus einer Folge von romanischen Arkaturen. Solche kommen



Fig. 3. Fries vom Taufstein von Südkirchen (Kreis Lüdinghausen).

Bei einzelnen unserer Taufgefäfse ist der Zierstreifen, welcher den untern Rand der Kuppe umfängt, auch wohl aus Köpfen oder aus Köpfen und Rosetten gebildet, wie beim Taufstein im Museum zu Utrecht und denjenigen von Bippen, Südkirchen und Badbergen.[15]) Bei dem letzten, bei welchem Köpfe und Rosetten sich abwechselnd folgen, stehen dieselben unter niedrigen, rundbogigen Arcaden. Bei dem vorletzten setzt sich der Fries nur aus Köpfen zusammen, welche allemal durch ein romanisches mit Würfelkapitäl versehenes Säulchen von einander getrennt sind, doch wird er an vier Stellen durch eine Rosette, welche an die Stelle eines Kopfes tritt, unterbrochen. Der untere Fries des Bippener Taufgefäfses wird in Mithoff »Kunstdenkmale und

zwar auch bei Taufsteinen vor, welche nicht zur Art der hier uns beschäftigenden Taufgefäfse gehören. Bei diesen aber haben die Bogenstellungen insofern etwas Auffälliges an sich, als sie bei denselben ungleich niedriger sind, als das sonst der Fall zu sein pflegt, und in Folge dessen ganz im Charakter eines schmalen Frieses bleiben. Der Zwergarkaturenfries findet sich unter anderm bei den Taufbecken von Alfhausen,[17]) Ankum, Herzlake,[18]) Ochtrup, Gimbte, Ostönnen.[19]) Bei den vier letztgenannten bildet er aufser den tauförmigen Ringen den einzigen Schmuck des Kuppenmantels.

Eine dritte Eigenthümlichkeit unserer Taufsteine bildet endlich die Gestaltung ihres Untersatzes. Derselbe besteht der Regel nach aus einer

[13]) Abb. a. a. O.
[14]) »Jahrbücher« a. a. O. S. 80.
[15]) Mithoff a. a. O., Bd. VI Tafel 5.
[16]) Bd. VI S. 31.
[17]) Mithoff a. a. O. Bd. V S. 12.
[18]) Abb. ebendort Tafel 5.
[19]) »Jahrbücher« a. a. O. S. 80 f.

quadratischen, mehr oder minder hohen, aber stets nach oben zur Pyramide sich ausbildenden Fufsplatte, dem runden Sockelpfeiler und den vier Stützen, welche von den Ecken der Platte sich in der Richtung der Diagonale zum mittlern Träger hinziehen. Beim Neuenkirchener Taufbrunnen kommt die kreisförmige obere Platte sammt den Diensten des Sockelschaftes dazu; anderswo fehlen zwar diese letzten, nicht aber auch die auf dem Sockelpfeiler ruhende Platte, welche sich als das verbindende Glied zwischen den Trägern und dem Becken darstellt, so bei den Taufsteinen von Südkirchen, Nordherringen, Leeuwarden, Groenlo, Gescher[20]) u. a. Die Eckstützen mangeln den Taufgefäfsen von Herzlake, Ochtrup, Gimbte und Ostönnen. Bei diesen besteht der Untersatz aus einem nach unten zu sich verengenden Rundpfeiler, dessen oberer Durchmesser nur um ein Weniges kleiner ist, als

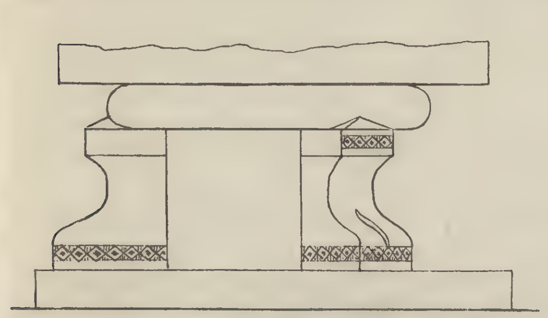


Fig. 4. Fufs des Taufsteines von Recke bei Tecklenburg.

der untere Beckendurchmesser, aus einer quadratischen, bei den beiden letztgenannten Taufsteinen stark ausladenden Platte und aus einem das Fufsende des Sockelschafts umgebenden Wulst, dem vermittelnden Glied zwischen Schaft einerseits und Sockelplatte andererseits. Bei dem Taufbrunnen von Gimbte und Ostönnen leitet eine kräftige Schmiege von der Platte[21]) zum Wulst über. Das Taufbecken von Recke kennt nur die Fufsplatte, die Stützen, deren hier auffallenderweise nur drei, nicht wie sonst, vier vorhanden sind, und die kreisförmige, an den Kanten wulstförmig abgerundete obere Platte. Es mangelt ihm somit vollständig der mittlere Träger (Fig. 4). Die Eckstützen der hier in Frage stehenden Taufbrunnen treten, wie bei dem Neuenkirchener, gewöhnlich in der Form von Löwen auf, welche auf den Kanten der

[20]) Ebendort.

[21]) Abb. V. Quast und Otte »Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst« Bd. I S. 268.

pyramidal ansteigenden Fufsplatte mit dem Hinterkörper aufsitzend gegen den Sockelpfeiler anspringen; das ist beispielsweise der Fall bei den Taufgefäfsen von Alfhausen, Bippen, Haselünne,[22]) Leeuwarden, Hage,[23]) Grofs-Borssum,[24]) Marienhafe,[25]) Wissel, Südkirchen u. a. Indessen fehlt es auch nicht an andern Bildungen. So haben bei den Taufsteinen von Ankum (Fig. 5), Salzbergen und Lathen[26]) die vier Stützen am oberen Ende die Form von Menschenköpfen; auch an demjenigen von Wetteringen[27]) nehmen Menschenfratzen die Stelle der Löwen ein. Am Ständer des Borkumer Taufbrunnens wechseln zwei Löwenköpfe mit zwei Menschenköpfen ab.[28]) Am Taufstein von Groenlo stellen die Eckträger eine sitzende menschliche Figur dar (Fig. 2), während die Stützen bei dem Recker Taufbecken ohne alle weitere Umgestaltung angewandt sind.

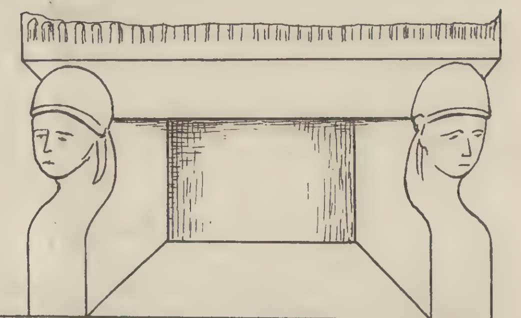


Fig. 5. Fufs des Taufsteines von Ankum (A. Bersenbrück).

Uebrigens ist zu beachten, dafs selbst bei denjenigen Taufgefäfsen, an welchen die auf den Ecken der Fufsplatte errichteten Beckenträger eine von der gewöhnlichen abweichende Gestalt aufweisen, doch noch immer in der Bildung der Eckstützen dieselbe Urform zum Vorschein kommt, welche den als Löwen auftretenden Trägern zu Grunde liegt. Rein und unverändert ist dieselbe beim Recker Taufbecken zur Anwendung gekommen (Fig. 4.).

Die Abmessungen sind bei den verschiedenen zur Familie des Neuenkirchener Taufsteins gehörigen Taufbrunnen nicht die gleichen. Der Meister hat offenbar ein Normalmafs nicht

[22]) Mithoff a. a. O., Bd. VI S. 60.

[23]) Ebendort Bd. VII S. 106.

[24]) Ebendort Bd. VII S. 104.

[25]) Ebendort Bd. VII S. 140, woselbst auch eine Skizze des Taufsteins.

[26]) Ebendort Bd. VI S. 78.

[27]) »Jahrbücher a. a. O.«

[28]) Ebendort.

gehabt, sondern sich nach der Gröfse des Materials und wohl auch nach dem Wunsch des Bestellers gerichtet. Immerhin bewegen sich die Gröfsenverhältnisse dieser Taufbecken, wie es übrigens auch nach dem gemeinsamen Ursprung leicht begreiflich ist, innerhalb ziemlich enger Grenzen. Die Höhe übersteigt nie 0,95 *m* und geht anderseits nur in wenigen Fällen unter 0,85 *m* herab, der obere Durchmesser des Beckens hält sich aber der Regel nach zwischen 0,80 bis 0,90 *m*. Gröfsere oder kleinere Maafse desselben sind Ausnahmen.

Es erübrigen noch die zwei Fragen nach dem wann und dem woher, der Entstehungszeit und der Herkunft des Neuenkirchener Taufsteins und seiner Genossen. Was die letzte anlangt, so glaubt Nordhoff, es seien die Taufgefäfse vielleicht das Erzeugnifs der Bentheimer oder Gildehauser Gruben,[29]) doch meint er, der Stein des Wisseler Taufbeckens,[30]) nach Aus'm Werth von schwärzlicher Farbe,[31]) weise nicht auf Bentheim hin. Betreffs des Recker Taufbrunnens macht Hartmann die Bemerkung, er scheine aus Bentheimer oder Bevergerner Quadersandstein zu bestehen. Dagegen bezeichnet Haupt das Material, das zu den Taufgefäfsen von Keitum und Witting verwandt worden ist, als rothen rheinischen Sandstein.[32]) Die Taufsteine im Hannoverschen bestehen allesammt aus hartem, gelblichem,[33]) das Taufbecken von Nordherringen aber, wenn wir Nordhoff recht verstehen, aus röthlichem Sandstein.[34]) Es leuchtet ein, dafs es unter solchen Verhältnissen sehr grofse Schwierigkeiten hat, den Ursprungsort unserer Taufsteine näher zu bestimmen. Dafs in rheinischen Gruben irgend einer derselben entstanden sei, ist sehr unwahrscheinlich, weil den Rheinlanden diese Taufbrunnenform fremd ist. Der einzige rheinische Taufstein dieser Art, der zu Wissel, ist offenbar von aufsen eingeführt. Sollten also die beiden Schleswigschen Taufgefäfse wirklich aus rothem rheinischen Sandstein angefertigt sein, so wird man wohl anzunehmen haben, dieselben seien an Ort und Stelle oder doch sonst irgendwo im Norden aus vom Rhein eingeführtem Stein gemacht worden. Für die Ansicht, das Material des Neuenkirchener und der sonstigen hier in Frage stehenden Taufsteine stamme aus den Brüchen von Bentheim oder Gildehaus,[35]) und es seien daher in ihnen oder doch in ihrer Nähe unsere Taufgefäfse hergestellt worden, spricht der bemerkenswerthe Umstand, dafs dieselben allerdings sich der Mehrzahl nach in näherer Entfernung um die genannten Brüche herumgruppiren, während sie in weiterm Abstand nur vereinzelt vorkommen.

Auch bezüglich der Entstehungszeit der Taufsteine läfst sich nur Weniges sagen. Dafs sie romanischen Stiles sind, ist unzweifelhaft. Die Bildung des Untersatzes, die Ornamente des Beckens, der Bogenfries, das Flechtwerk, die Ranken, die am Südkirchener Taufbecken auftretenden, mit dem Würfelkapitäl ausgestatteten Miniatursäulchen beweisen das mit aller Bestimmtheit. Aber damit ist freilich noch nicht entschieden, ob die Taufen dem XI. und XII. oder gar der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. angehören. Der Groenloer Taufbrunnen wird im Rijksmuseum als aus dem XI. Jahrh. stammend bezeichnet, wie uns scheint, ohne genügenden Grund. Die rohe Arbeit, um derentwillen man auf ein hohes Alter schliefsen möchte, ist bei unsern Taufsteinen nicht die Folge einer beginnenden Entwicklung, sondern einer nur handwerksmäfsigen Technik. Unseres Erachtens dürften die Taufsteine wohl kaum vor der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. entstanden sein;[36]) einzelne mögen selbst noch in den Beginn des XIII. Jahrh. hineinreichen. Darauf weist sowohl die entwickelte und mit Verständnifs durchgearbeitete Gesammtanlage mancher derselben, als insbesondere auch der leichte und flotte, schon den Uebergangsstil zum Ausdruck bringende Charakter der Rankenfriese hin. Bestimmte Nachrichten über die Entstehungszeit

[29]) »Kunst- und Geschichtsdenkmäler« a. a. O.

[30]) »Jahrbücher« a. a. O. S. 49.

[31]) Aus'm Werth »Kunstdenkmäler,« Text S. 22.

[32]) a. a. O.

[33]) Mithoff a. a. O. Bd. VI S. 7 und Bd. VII S. 21.

[34]) a. a. O. Die Taufsteine im Emsland sind aus gelblichem Stein angefertigt; daher scheint die Bemerkung: „Diese Form besteht aus röthlichem Sandstein," sich nur auf das Nordherringer Taufbecken zu beziehen.

[35]) Die Gildehauser Gruben wurden schon im XIII. Jahrh. schwunghaft betrieben (Mithoff a. a. O. Bd. VI S. 55). Die Bentheimer sollen noch älter sein.

[36]) Clemen setzt (a. a. O.) das Taufbecken zu Wissel ebenso wie die dortige Kirche in die erste Hälfte des XII. Jahrh., doch dürfte weder der Charakter des einen noch die Erbauung der andern diese frühe Datirung verlangen, zumal nicht feststeht, dafs das Gotteshaus, welches 1167 urkundlich zum ersten Mal erwähnt wird, schon vor 1150 vollendet dastand.

irgend eines der in Frage kommenden Taufsteine liegen nicht vor. Bemerkenswerth ist aber, dafs einige der Kirchen, in denen sich ein Exemplar derselben befindet, aus dem Anfang des XIII. Jahrh. stammen, wie Marienhafe, Hage, Ankum.[37]) Zu Ueffeln wurde 1292 die erste Kirche erbaut.[38]) Die Kirche zu Neuenkirchen gibt keinen genügenden Aufschlufs über das Alter unserer Taufsteine. Das nur aus einem einzigen Raume von drei Gewölbejochen, die im Aeufsern durch kräftige und gut gegliederte Streben markirt werden, bestehende Schiff, hat die im Verhältnifs zur geringen Höhe von ca. 10 *m* sehr ansehnliche Breite von ebenfalls ca. 10 *m* und ist durch Kreuzgewölbe ausgezeichnet, welche durch ihre mächtig nach oben sich ausbauchenden Kappen einen bedeutenden Eindruck machen; es entstammt dem XV. Jahrh. Der aus mächtigen Granitquadern erbaute Thurm, dessen Mauer bei einer Länge und Breite von je 8,50 *m* und einer Dicke von 2,80 *m* eine Höhe von nur 15 *m* haben, ist ein Werk romanischer Stilübung. Das Gewölbe seines Erdgeschosses, die Thüröffnung, welche zum Kirchhof führt, der im Rundbogen geschlossene Mauerdurchbruch in der Ostwand, welcher die Kirche und den untern Thurmraum verbindet, die Fenster, welche paarweise auf jeder Seite hoch oben im zweiten Geschofs angebracht sind, beweisen das zur Genüge. Dafs der Thurm älter ist, als das Schiff, geht mit Sicherheit aus der Thatsache hervor, dafs der Fufsboden des letztern noch seine ursprüngliche Höhe hat, während derjenige der Thurmhalle sich um ein ansehnliches erhöht darstellt. Die Aufschüttung fand aller Wahrscheinlichkeit nach beim Bau oder doch infolge des Baues des jetzigen Langhauses statt. Genaues läfst sich bei seiner ungemeinen Schlichtheit, da nicht nur jeder ornamentale Schmuck, sondern auch jede Gliederung im Aeufsern fehlt, über die Entstehungszeit des Thurmes nicht sagen. Er kann ebensowohl im Anfang, wie gegen Ende des XII. Jahrh., ja selbst noch später erbaut sein. Der Chor, der im Lichten 8 *m* im Geviert mifst, mit geradseitigem Abschlufs versehen ist und ein Kuppelgewölbe besitzt, gehört ebenfalls dem romanischen Stil an.

Schliefslich sei noch darauf aufmerksam gemacht, dafs die besprochenen Taufgefäfse in der Behandlung des Kuppenmantels und der Gestaltung des Untersatzes treffliche Motive für die Anfertigung romanischer Taufgefäfse bieten. Insbesondere kann die Neuenkirchener Taufe vor allen andern als Muster hingestellt werden. Man braucht fast nur deren handwerksmäfsige, unbeholfene, flüchtige und rohe Ausführung durch eine saubere, regel- und kunstmäfsige Bearbeitung zu ersetzen, um einen Taufbrunnen zu erhalten, der mit andern romanischen Taufsteinen kühn in den Wettbewerb treten kann.[39])

Exaeten. J. Braun S. J.

[37]) Mithoff a. a. O. Bd. VII S. 137 und 105, Bd. VI S. 12.

[38]) Ebendort Bd. VI S. 161.

[39]) Ein Taufstein des XV. Jahrhunderts, welcher früher der Kirche zu Olfen, Kreis Lüdinghausen, angehörte und sich nun auf dem in der Nähe gelegenen Rittergute Sandfort befindet, ist mit einem Untersatz ausgestattet, welcher durchaus an den Untertheil der besprochenen Taufgefäfse erinnert. Nur sind hier die Thiere, welche das achteckige Becken tragen, zwei Löwen und zwei phantastische Gestalten, natürlich gothisch stilisirt. Da Südkirchen nicht weit von Olfen entfernt ist, mag der dortige Taufstein dem Olfener zum Vorbild gedient haben. Eine Abbildung des letzteren findet sich bei Ludorff, »Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen« Tafel 84.

Die Bronze-Fünten von St. Marien in Wismar, vom Dom zu Schwerin[1]) und von der St. Jakobs- und Dionysiuskirche in Gadebusch.

Mit Abbildung.



on den in der Ueberschrift genannten drei Bronze-Fünten ist die (hier abgebildete) von St. Marien zu Wismar nicht blos das älteste, sondern auch das künstlerisch bedeutendste Werk. Drei knieende Engel in mönchsartiger Gewandung tragen den mächtigen Kessel, dessen unterer Rand mit freihängenden Blättern und Trauben verziert ist, und dessen Wandung von zwei Figurenreihen,

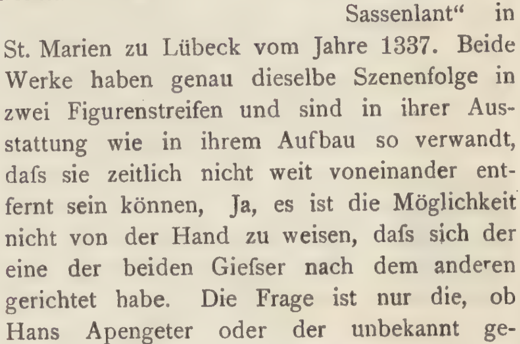
[1]) Aus der durch den Sachsen- und Baiernherzog Heinrich den Löwen vollzogenen Bewidmungsurkunde des Bisthums Schwerin vom 9. September 1171 ersieht man, dafs am selben Tage der Bau des Domes zu Schwerin *„in honore(m) domini nostri Jhesu Christi et sancte dei genitricis Marie et sancti Johannis evangeliste“* begonnen wurde.

einer oberen und einer unteren, umzogen ist, die durch ein vertieftes breites Band voneinander getrennt werden. Nach Analogie einer Reihe anderer Fünten ist dies Band dazu bestimmt gewesen, eine Inschrift aufzunehmen. Man scheint aber aus irgend einem Grunde nicht dazu gelangt zu sein, sie so anzubringen, wie es üblich war; höchstens könnte sie einstmals mit Farben aufgetragen gewesen sein. Indessen ist keine Spur davon zu erkennen. Es fehlt überhaupt an jedem Schriftzeichen, ebenso an einem Meisterzeichen, sodafs über den Urheber nichts Sicheres zu ermitteln ist. Der obere und untere Bilderschmuck des Kessels ist so angeordnet und eingetheilt, dafs seine Einzelfiguren und Gruppen in Bogennischen oder unter Giebeln erscheinen, die mit gothischen Fialen, Kreuzblumen und Krabben geschmückt sind. Die Darstellungen heben mit der Taufe im Jordan an und enden mit dem Heiland als Triumphator und Weltherrscher auf dem Thron. Die Anordnung innerhalb dieser Anfangs- und Schlufsdarstellung ist die nachstehende. Es folgen unten (auf die Taufe Christi im Jordan) die Versuchung auf dem Oelberg, die Geifselung, die Darstellung der fünf thörichten Jungfrauen, der hl. Johannes, Christus als „Schmerzensmann" mit der Dornenkrone, die hl. Maria, endlich die Darstellung der fünf klugen Jungfrauen. Im oberen Streifen schliefsen sich an: Christus am Kreuz, neben ihm der hl. Johannes auf der einen und die hl. Maria auf der anderen Seite, die Höllenfahrt, Auferstehung, sechs Apostel, unter denen Jakobus, Bartholomäus und Paulus kenntlich gemacht sind; Christus als Weltherrscher auf dem Thron, mit ausgebreiteten Armen und offenen Händen, neben ihm knieend und anbetend der hl. Johannes Baptista und die hl. Maria; zuletzt Petrus, Andreas und Johannes und drei weitere Apostel, denen ebenso wie jenen dreien in der ersten Hälfte der Zwölfe die Unterscheidungszeichen fehlen. Ebenso wie der hl. Johannes und die hl. Maria sind auch die zwölf Apostel zur Umgebung des Triumphators zu rechnen.



Die Bronze-Fünte von St. Marien in Wismar.

Die Wirkung des Werkes wird nicht unwesentlich erhöht durch ein überaus kunstreich geschmiedetes Gitter, das ein mit Stricken umwundenes Stabwerk darstellt.[2])



Einen gewissen Anhalt für die Zeitbestimmung dieses Werkes gibt nun die Bronze-Fünte des Hans Apengeter „uth Sassenlant" in St. Marien zu Lübeck vom Jahre 1337. Beide Werke haben genau dieselbe Szenenfolge in zwei Figurenstreifen und sind in ihrer Ausstattung wie in ihrem Aufbau so verwandt, dafs sie zeitlich nicht weit voneinander entfernt sein können. Ja, es ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, dafs sich der eine der beiden Giefser nach dem anderen gerichtet habe. Die Frage ist nur die, ob Hans Apengeter oder der unbekannt ge-

[2]) In späterer Zeit ist, wie häufig bei solchen kunstreichen Werken, die Sage von der Verfertigung des Gitters durch den Teufel aufgekommen.

bliebene Giefser der Wismar'schen Fünte der erste war.

Was uns betrifft, so möchten wir den Wismarschen Taufkessel nicht für viel später halten, als die aus dem Jahre 1290 stammende Fünte von St. Marien zu Rostock, die von uns im VII. Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 129—134 besprochen ist. Das ist gleiche frühgothische Kunst zweier nordischer Meister, die in einem nahe verwandten Vorstellungskreis von Bauformen und Figurenverhältnissen zu arbeiten gewohnt sind. Man beachte auch als Zeichen der Frühgothik den Wechsel der Nischenformen, wie wir ihn in anderer Weise bei der Fünte von St. Nikolai in Rostock kennen gelernt haben. (Vergl. Jahrg. VII, Sp. 378.)

Nun ist aber, wie schon bemerkt worden ist, der Plan in der Anlage des Bilderkreises derselbe wie der auf der Lübecker Fünte des Hans Apengeter vom Jahre 1337. Und dennoch ist dies eine ganz andere Kunst, zwar immerhin gleichfalls frühgothische Kunst, aber der grofsen schönen Fünte zu Rostock nicht so nahestehend wie die des Wismarschen Werkes. Man möchte daher glauben, dafs der Rector ecclesiae von St. Marien in Wismar seinem Amtsbruder von St. Marien in Lübeck den Plan seiner eigenen Fünte übergeben habe, um ihn von dem dortigen Hans Apengeter nachbilden zu lassen. Die Hand des Wismarschen Giefsers — wenn es einer aus Wismar war, und das möchten wir nach der Art, wie sich die alten Städte mit eigenen Kräften einrichteten und ausrüsteten, nicht im Mindesten bezweifeln — schaltet viel freier, sicherer und meisterlicher als die des Lübecker Giefsers, der eine ängstliche Gebundenheit und hie und da eine schülerhafte Unsicherheit und Ungleichmäfsigkeit zur Schau trägt. Man vergleiche, um nur eines zu nennen, die treffliche Gruppe des thronenden Christus zwischen Johannes und Maria im oberen Streifen der Wismarschen Fünte mit der entsprechenden Gruppe der Lübecker. Kurzum, wir stehen keinen Augenblick an, die Wismarsche Fünte als das vollkommnere ältere Werk eines ungleich tüchtigeren unbekannten Meisters anzusprechen, dem der weniger bedeutende Hans Apengeter mit einer schwächeren Kopie im Jahre 1337 folgte, und möchten deshalb, wenn wir die Zeit zwischen 1290 und 1337 in zwei gleiche Hälften theilen, die von dem Jahre 1314 geschieden werden, die Wismarsche Fünte weit lieber in die Zeit von 1290 bis 1314 als in die von 1314 bis 1337 gesetzt wissen. Es kann sich also nur um das Ende des XIII. und den Anfang des XIV. Jahrh. handeln.[3])

Im XVII. Jahrh. hat die Wismarsche Fünte die Zuthat Anderer sich gefallen lassen müssen. Man liest neben der Szene der Himmelfahrt die aufgemalten Worte: *ZACHARIAS SCHNOR LVCRETIA SCHNOR EHELICHE HAVSFRAW ANNO 1661.* Es sind das die Namen eines Ehepaars, das sich auch sonst noch in St. Marien zu Wismar verewigt hat. Die Fünte verdankt den beiden genannten Personen einen im Geschmack der Spätrenaissance gearbeiteten Deckel, der jetzt unter dem Thurm zurückgestellt ist. Was für einen Deckel die Fünte vorher hatte, ist nicht zu sagen, wahrscheinlich war auch dieser von Holz, da, nach einer alten Notiz, der „Maler" im Jahre 1555 „Abgebrochenes" zu repariren hatte.

Von geringerer künstlerischer Bedeutung ist die Schweriner Fünte. Nach dem Charakter ihrer hochgothischen Formen und Minuskeln gehört sie entweder dem Ende des XIV. oder dem ersten Viertel des XV. Jahrh. an. Sie ist so ziemlich von derselben Gröfse und Höhe wie die Wismarsche Fünte. Der Kessel hat oben einen Durchmesser von 1,24 *m*; seine Höhe beträgt 1,10 *m*, die acht gepanzerten Ritter, welche ihn tragen, sind 0,34 *m* hoch. Auf jeder der acht Seiten ein Doppelbaldachin mit zwei darunter angebrachten Heiligen von je 0,26 *cm* Höhe. Diese Doppelbaldachine werden durch kräftige Pfeiler auf den acht Kanten des Kessels, an die sie sich anlehnen, zu einem grofsen gothischen Ringbildwerk zusammengefafst. Doch sind von sechszehn Figuren nicht mehr als die Schutzheiligen des Domes, die h. Jungfrau mit dem Kinde und der h. Evangelist Johannes, sowie Christus in der Taufe im Jordan und Johannes der Täufer zu bestimmen. Die übrigen zwölf stellen heilige Männer und Frauen in unregelmäfsiger Abwechselung dar. Oberhalb dieser Baldachine läuft ein durch die Pfeiler und Baldachine zusammen in zweiunddreifsig kleine Felder zerlegtes Band einer Inschrift. Auch hier wieder eine Begrenzung jedes Feldes durch zwei kleine Figuren von je 0,80 *cm* Höhe. Doch

[3]) Lotz »Kunsttopographie« I, S. 632, notirt bei der Fünte zu Wismar das XV. Jahrh., allerdings mit einem Fragezeichen. Ueber Hans Apengeter vgl. Hach im »Repert. f. K.-W.« IV, S. 178 ff.

fehlen von den zweiunddreifsig kleinen Figuren, welche hier Platz haben, nicht weniger als sieben. Man erkennt die Apostel unter ihnen, thut aber gut, mit weiteren Deutungen innezuhalten. Die aus dem Propheten Ezechiel, Kap. XLVII, V. 1 und 9, genommene Inschrift lautet: vidi aquam egredientem de templo a latere dextro. Alleluja, alleluja et omnes ad quos pervenit aqua. if. (if = isekiel, Hisekiel, Hesekiel = Ezechiel). Aber der Name des Giefsers fehlt hier ebenso wie auf der älteren Wismarschen Fünte.[4])

Geradeso fehlt er auf der Gadebuscher Fünte, der jüngsten unter diesen dreien: Der „fundator" wird genannt, und auch das Jahr, nämlich 1450, nicht aber der „fusor". Im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Fünten ist die Gadebuscher ein elegantes Werk an der Grenze der Hochgothik. Hier herrscht wieder jene Technik, die uns am Deckel der ehrwürdigen Fünte von St. Marien zu Rostock entgegentrat: nämlich die Figurenwerke, lauter kleine Hochreliefs, sind für sich gegossen und nachher auf die Wand des Kessels aufgenietet, der von drei knieenden Engeln getragen wird. Die Darstellungen, welche den Kessel in zwei Reihen umziehen, sind folgende: oben der Einzug Jesu in Jerusalem, die Tempelreinigung, das Abendmahl, die Fufswaschung, das Gebet am Oelberg, Kufs des Judas, Jesus vor dem hohen Rath, Jesus vor Pontius Pilatus, Jesu Verspottung, die Geifselung, die Dornenkrönung, im Ganzen elf Szenen. Ebensoviele unten: Ecce homo, Pilatus wäscht seine Hände, Kreuztragung, Kreuzigung, Bildnifs des knieenden Stifters Heinrich Koppelmann mit einem Wappenschilde, auf dem sich die Initialen seines Namens h und k, zu einem Monogramm verschlingen, Abnahme vom Kreuz, d. hl. Maria mit dem Leichnam des Herrn (Pietà), Grablegung, Wache am Grabe, Auferstehung, Himmelfahrt. Zwischen der obern und untern Reihe die Inschrift: anno · dñi · m° · cccc° · l° · iste · fons · fus' · est · in · honor' · ihu · xpi · bte · virgis · sci · jacobi · dionisii · et · oim · scoru · orate · deu · p · dno · hinrico · coppelman · fudatore · cujus · aia · requiescat · i · pace · ame · Auf dem Spruchbande des knieenden Stifters im fünften Bilde der unteren Szenenfolge liest man die Worte: *Miserere mei deus.* Heinrich Koppelmann war nach einer Urkunde vom 6. August 1458 *„presbyter, in ecclesia Godebusse perpetuus vicarius."*. Ebenderselbe schenkte der Kirche zu Gadebusch ein prächtiges Chorgestühl. Vgl. M. »Kunst- und Geschichtsdenkmäler« Bd. II, S. 474 bis 478. Dazu S. 38, 39, 554, 555.

Schwerin. Friedrich Schlie.

[4]) Vgl. Lisch »M. Jahrbuch« XXXVI, S. 191 bis 194. Die Buchstaben if am Schlufs hat Lisch unbeachtet gelassen.

Bücherschau.

Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt von Privatdozent Friedrich Seesselberg. Mit 500 Textfiguren. Hierzu gehörig das Tafelwerk: F. Seesselberg, Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. Berlin 1897. Verlag von Ernst Wasmuth. (Preis 150 Mk.)

Die zeichnerische Aufnahme und kunstgeschichtliche Beschreibung des Domes von Lund hat den ebenso begeisterten wie begabten Stipendiaten zu einer umfassenden retrospektiven Studie geführt, zu einer Entwickelungsdarstellung, die mit theilweise ganz neuen, überraschenden Ergebnissen auftritt und ernste Beachtung verdient. An der Hand eines gewaltigen Illustrationsmaterials, welches in dem Tafelwerk den Lunder Dom und einige verwandte Kirchenbauten auf 26 vortrefflich gezeichneten Grofsfolioblättern bis in die kleinsten Details vorführt, in dem Textwerk nicht weniger als 383 Abbildungen aus den verschiedensten Kultur- und Kunstperioden, sucht der Verfasser seine Anschauungen zu begründen, welche, in einige Worte zusammengefafst, darauf hinauslaufen, dafs die germanische, namentlich die skandinavische Kunst ihre Motive nicht so sehr dem romanischen (vom Christenthum eingeführten), als vielmehr dem urheimischen (also heidnischen) Formenkreise entnommen habe, unter Hinzufügung orientalischer und römischer Grundformen. Der Verfasser will hierbei dem Christenthum und der Kirche nicht zu nahe treten, obwohl in Bezug auf diese einige kleine Mifsverständnisse mituntergelaufen sind; es ist ihm offenbar nur um die Wahrheit zu thun, und nicht auf irgendwelcher Voreingenommenheit beruht daher seine Behauptung, dafs „die Germanen trotz der Romanisirungsbestrebungen ihrer romanischen Bekehrer eine germanische, nicht aber eine romanische Baukunst hervorgebracht haben". Bevor er an den Beweis dieses, das eigentlichste Ziel des Werkes bezeichnenden Satzes herantritt, widmet er mit Recht ein langes, inhaltreiches Kapitel dem germanischen Ornament, welches er zumeist in Bezug auf seine eigenen Grundbegriffe, wie Strick-, Flecht- u. s. w. Formen, sodann auf die importirten Elemente, wie die orientalische Baumverehrung, Löwen- und Greifenpaare etc. prüft, um es sodann bis in die Grundzüge der

germanischen Bänderentwickelung zu verfolgen, wie sie wiederum theils aus orientalischen, theils aus einheimischen Motiven sich entwickelt haben. Von Wichtigkeit sind die Resultate, dafs die das Ornamentale beherrschenden Zweckmäfsigkeitsformen weniger in der Eigenart des Materials ihren Grund haben, und dafs neben den zahlreichen altgermanisch-mythologischen Motiven, welche selbst bis in die mittelalterliche Kunst vorgedrungen sind, auch manche fremde Eingang gefunden haben, vor Allem, zumeist auf Grund eingeführter orientalischer Kunstgewebe, die Darstellung des hl. Baumes, für welche der Verfasser dem Mittelalter das religiöse Verständnifs abspricht. Wenn er mit diesem Baummotiv das Kreuz in Verbindung bringt, so deutet er damit den so wichtigen wie richtigen Gedanken an, dafs beide, jenes als Vorbild, dieses als Erfüllung, von der Wiege an das menschliche Geschlecht in seinen religiösen Empfindungen mehr als alle sonstigen Symbole beeinflufst und begleitet haben.

Nach diesen einleitenden, weitausholenden Untersuchungen prüft der Verfasser die wichtigsten Bausysteme in den germanischen Ländern und hier gewinnt durch die realeren Verhältnisse die Beweisführung eine um so sicherere Unterlage. Die skandinavischen Holzbausysteme erscheinen in der Gestaltung, die sie im Wohnhaus, im heidnischen Tempel, im christlichen Kirchengebäude gewonnen haben, und allgemeine Zustimmung wird den Behauptungen entgegengebracht werden, dafs aus dem Höhlen- und Schiffsbau das skandinavische Blockhaus und Bauernhaus, aus diesem der heidnische Tempel und unmittelbar die nordisch-christliche Holzbaukunst sich entwickelt habe, die norwegische Reiswerkkirche als autonome Basilika, deren ornamentale, symbolische Ausstattung zuerst vornehmlich aus germanischen, sodann, von der Mitte des XII. Jahrh. an, auch aus orientalischen, später aus italisch-christlichen Motiven sich gebildet habe. — Die germanischen Central-Bausysteme erscheinen dem Verfasser als die Uebertragung der ursprünglich nur fortifikatorischen germanischen Burgbauten auf die Doppelkirchen und — Kapellen, die allmählich die Kreuzform annehmen, bald zur Nachbildung der heiligen Grabeskirche umgestaltet werden und ihre Mehrgeschossigkeit verlieren. — Die deutschen Langhauskirchen in Skandinavien werden theils auf englischen, theils auf deutsch-romanischen Einflufs zurückgeführt, letztere in dem Sinne, dafs als romanische Bestandtheile besonders das lateinische Chorkreuz, die Westchöre, die Krypten, als germanische Bestandtheile namentlich die Westthürme und Waffenräume zu gelten haben. Als frühestes Entwickelungsglied der vollständigen, also ganz überwölbten Kreuzschiffpfeilerbasilika erscheint der Lunder Dom. — Die englische und die englisch-normannische Baukunst in Skandinavien bilden die letzten Glieder in der Kette der Untersuchungen, und was in Bezug auf ihre Eigenart für Norwegen festgestellt wird, hat nicht nur das Verdienst, einen neuen Bautypus nachzuweisen, sondern auch für den normannischen Zierarkadenbau, sowie für den normannisch-gothischen Stil die Vorbedingungen zu kennzeichnen, also neue, wichtige Gesichtspunkte zu bieten.

Wenn der Verfasser im Anschlusse an alle diese Aufstellungen, die er überall zu belegen sucht, stellenweise etwas sie übertreibend und verallgemeinernd, die nationale Fahne entfaltet, so trifft er mit mancherlei Bestrebungen der Gegenwart zusammen, mit denen er aber keineswegs die Einseitigkeit und Oberflächlichkeit theilt. Im Gegentheil geht er überall in die Tiefe und aus seinen vielen Kombinationen, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen geprüft werden können, wird sicher Manches sich behaupten und bewähren, zu sicheren Ergebnissen sich verdichtend und zu weiteren Schlüssen führend. S.

Die Frauenkirche in Efslingen. Ein Meisterwerk der Gothik des XV. Jahrh. Herausgegeben von dem Wiederhersteller dieser Kirche J. von Egle, Prof. und Königl. Hofbaudirektor. Nach dessen speziellen Angaben aufgenommen und autographirt von den Architekten Karl Mayer und A. Bihlmaier, sowie von dem Bildhauer Prof. Plock. 27 Tafeln nebst Text mit 9 Holzschnitten. Stuttgart 1898, Konrad Wittwer. (Preis 32 Mk.)

An diesem berühmten Bauwerk, einer der edelsten Perlen der deutschen Gothik, hat der schwäbische Altmeister vor 60 Jahren als Schüler seine Thätigkeit begonnen, um sie 1859 als leitender Baumeister wiederaufzunehmen, 1890 zu beschliefsen, und jetzt legt der ehrwürdige Greis als eine Art von Testament die musterhafte Veröffentlichung dieses Werkes vor, kostbares Studienmaterial für den Architekten wie für den Kunstgelehrten. Den Schwerpunkt derselben bilden die in den gröfsten Abmessungen ($^1/_{40}$ für die wichtigeren Grundrisse, Ansichten, Schnitte, $^1/_{15}$ für einzelne grofse Bauglieder, $^1/_5$ bis $^1/_2$ für viele Einzelheiten, unter denen die Blätter und Profile [Kreuzblumen und Maafswerke] mit Recht eine hohe Stelle einnehmen) gehaltenen Aufnahmen, die aber nicht nur wegen ihrer Gröfse reiches Lob verdienen, sondern auch wegen ihrer Klarheit und besonders wegen ihrer Zuverlässigkeit, die das gewöhnliche Maafs so weit überschreitet, dafs sogar mit Rücksicht auf den Papierschwund beim Drucken aufser dem Maafsstab für die Breite noch ein solcher für die Höhe eingetragen ist. Der Sorgsamkeit der Abbildungen entspricht der sie begleitende, in etwas handlicherem Formate gehaltene Text. Dieser macht zunächst mit den Wiederherstellungsarbeiten bekannt, welche 1861 bis 1863 das Innere, 1884 bis 1887 und 1890 das Aeufsere erledigten, und Aller, welche dabei wie bei den Aufnahmen mitgewirkt haben, wird mit Anerkennung gedacht. Sodann wird die ungewöhnlich interessante Geschichte der Entstehung des Denkmals und seiner Einzelheiten behandelt an der Hand der Urkunden, der hier besonders zahl- und lehrreichen Steinmetzzeichen, der technischen und stilistischen Eigenthümlichkeiten. In's Dunkel sind die Anfänge gehüllt, welche den Chor und die drei östlichen Schiffsjoche bis 1360 betreffen, und erst mit dem Eintritt des Ulmer Münsterbaumeisters Ulrich von Ensingen 1398, der 1419 die drei westlichen Schiffsjoche vollendete, beginnt volle Klarheit. Ihm folgte vor 1430 der Berner Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, der das

zweite und dritte Thurmgeschofs ausführte, und 1440 der berühmte Hans Böblinger, der das Glockenhaus und den unvergleichlichen Helm hinzufügte, bis zu seinem Tode 1482, nach welchem seine drei Söhne Markus, Matthäus, Dionysius, inzwischen sein Schwiegersohn Stephan Waid, bis 1508 den Bau vollendeten. Jedem der an dem grofsen Werke, dessen Ausführung nur durch wenige Unterbrechungen gestört war, aber doch mehr als $1^1/_2$ Jahrhundert erforderte, beschäftigten Meister wird sein Antheil zugewiesen und auf Grund der sorgfältigsten und allseitigsten Untersuchungen so genau abgegrenzt, dafs hier für Zweifel kaum eine Stelle übrig bleibt. Ein solcher mag noch erübrigen in Betreff des Gesammtplanes, den die Einheitlichkeit der Lösung vermuthen lassen möchte, trotz der durchschlagenden Rollen, welche die einzelnen Steinmetzen spielten.

Möge diese in jeder Hinsicht mustergültige Publikation, deren in Wort und Bild gleich anmuthende Durchführung den besten Beweis liefert für die Freude, mit der sie erfolgt ist, überall die Aufnahme finden, die sie verdient und so das ernste Kunstschaffen neu begründen und befestigen helfen, von dem sie so erbauliches Zeugnifs ablegt! Schnütgen.

Architektonische Details und Ornamente der kirchlichen Baukunst in den Stilarten des Mittelalters: Portale, Strebepfeiler, Säulen, Kapitäle, Statuetten, Wölbungen, Chöre, Innere Totalansichten, Orgeln, Altäre, Kanzeln und sonstige charakteristische Einzelheiten der berühmten Dome zu Trier, Mainz, Limburg a. L., Halberstadt, Magdeburg, Strafsburg i. E. und anderer Meisterwerke des Mittelalters, sowie hervorragender kirchlicher Bauwerke der Neuzeit. Zusammengestellt von Aug. Hartel, weil. Dombaumeister zu Strafsburg. Mit kunsthistorischem Text von Dr. D. Joseph, Dozent an der Humbold-Akademie zu Berlin. III. Auflage. Berlin 1896. Bruno Hefsling. (Preis 80 Mk.)

Für den archäologisch wie technisch vorzüglich bewanderten, in der Schule der Erfahrungen herangereiften Baumeister, der dieses Werk zusammengestellt und zuerst herausgegeben hat, war die Schnelligkeit, mit der es, trotz seines Umfanges, vergriffen war, die beste Bestätigung des richtigen Blickes, mit dem er aus der Unmasse der ihm vertrauten mittelalterlichen Baudenkmäler die passenden Vorlagen herausgegriffen hatte. Nicht auf die Gesammtbauten kam es ihm an, sondern auf die architektonischen und monumentalen Einzelheiten, weil er vor Allem seinen Kollegen nützlich sein wollte durch die Anweisung guter alter Vorbilder für die ihnen erwachsenden neuen Aufgaben. Aus der Fülle eigener Anschauung und Erfahrung zu der Ueberzeugung gelangt, dafs gerade diese Details ihre Mustergültigkeit behaupten, wo das Gesammtbild sie den berechtigten modernen Ansprüchen gegenüber nicht selten mehr oder weniger einbüfst, war er bestrebt, gute Muster romanischen und gothischen Stiles in treuen, hinreichend grofsen Abbildungen zu bieten. Auch für die Innenausstattung der Kirchen bevorzugte er die alten Einrichtungen, wie Altäre, Kanzeln u. s. w., und was er aus diesem Bereiche bringt, beruht auf guter Auswahl (Marburg, Xanten, Kalkar, Oberwesel etc.), die noch durch manche, auch auf alte Orgeln, Chorstühle u. s. w. auszudehnende Beiträge hätte vermehrt werden können. Durch neue Gebilde wird sie vornehmlich dort ergänzt, wo es an alten Vorbildern fehlt, wie für romanische Altaraufsätze, und auch diese sind zumeist geschickt ausgewählt, wie die beiden Altäre aus Maria im Kapitol zu Köln. Andere hingegen und die meisten gothischen Altäre und Kanzeln der Neuzeit scheinen mir der Aufnahme in dieses monumentale Werk doch nicht hinreichend würdig zu sein und hätten wohl durch bessere Leistungen der letzten Jahrzehnte ersetzt werden können Da sie aber der Fülle alter guter Details gegenüber ganz in den Hintergrund treten, so soll dieser Mangel, der vielleicht auf gewisse freundliche Rücksichten zurückzuführen ist, nicht weiter betont werden.

Was die beiden, aus je 55 vortrefflichen Lichtdrucktafeln bestehenden Serien bieten, ist im Uebrigen so umfassend, und nicht nur für den Baumeister, sondern auch für den Archäologen und erst recht für den Bildhauer, der doch an erster Stelle den Beruf hat, die von ihm auszuführenden Kirchenmöbel zu entwerfen, so wichtig und lehrreich, dafs die Anschaffung auf's angelegentlichste empfohlen werden darf, zumal in der neuen Auflage, welche durch den sachverständigen Text nicht unerheblich gewonnen hat. Derselbe gibt in kurzen Zügen ein klares Bild von der architektonischen Eigenart der Kirchen, denen die Einzelheiten entnommen sind, ohne aber überall auf diese selber näher einzugehen, was doch gewifs in manchen Fällen wünschenswerth sein und das Verständnifs mancher Abbildungen erleichtern würde. Denn diese bedürfen, zumal in Bezug auf ihre praktische Verwendbarkeit, noch manche Aufklärung, wenn sie den durch sie zu erreichenden Nutzen stiften sollen. Die Uebertragung der Einzelbezeichnungen (von denen einige, wie der Dom (statt Stiftskirche) zu Kalkar, ungenau sind) auf die Einzelblätter würde für die Orientirung von Wichtigkeit sein. R.

Der deutsche Cicerone, Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge von G. Ebe. II. Band: Architektur II. Leipzig 1898, Otto Spamer. (Preis geb. 6,50 Mk.)

Die Architektur, welche von dem I. (in Bd. X, Sp. 320 besprochenen) Bande bis zur Schwelle der Renaissance geführt wurde, findet in diesem II. Bande, welcher die Bauten der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, des klassizirenden Barockstils, des Rokoko und Zopfstils, endlich des XIX. Jahrh. behandelt, ihren Abschlufs, und umfassende Orts-, Sach- und Künstlerregister kommen dem Bedürfnifs der Reisenden nach schnellster Orientirung in der besten Weise entgegen. — Vollständigkeit und Zuverlässigkeit haben in diesem Bande mehr, wie im I., ihr Recht gefunden und der Umstand, dafs die monumentalen Schöpfungen unserer Tage auf dem Gebiete der Baukunst berücksichtigt werden, wird diesen „Führer" manchem Touristen um so willkommener machen. D.





Die neue Dreikönigenfahne des Kölner Domes.

Abhandlungen.



Die neue Dreikönigenfahne des Kölner Domes.

Abhandlungen.

Die neue Dreikönigenfahne des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel I).

In den letzten Jahrzehnten hat die Vorliebe für glänzende Entfaltung der gottesdienstlichen Feier immer mehr Geltung gesucht und Befriedigung gefunden. Im Innern der Kirchen hat besonders der Schmuck für festliche Tage und Zeiten grofse Fortschritte gemacht und aufserhalb derselben haben die kirchlichen Prozessionen durch die Einführung von allerlei künstlerischem Apparat an Glanz erheblich gewonnen. Wie im Mittelalter gerade bei dieser Gelegenheit nicht nur die Kirchen selber, sondern auch die unter ihrem Schutze blühenden Bruderschaften und Zünfte einen reichen Schatz der mannigfaltigsten Schmuckgegenstände, wie Leuchter und Laternen, Figuren und Wappen, Embleme und Symbole, Banner und Fahnen zur Schau trugen, so kommen auch jetzt die von der Kirche geförderten Vereine ihr bei diesen Veranstaltungen mit besonderer Vorliebe zu Hülfe durch Entfaltung ihrer Fahnen. In der Regel sind es Schwenkfahnen, welche diesen Dienst leisten. Im Winde flatternd erfüllen sie wie bei kirchlichen, so bei weltlichen Aufzügen vortrefflich ihre Aufgaben, und aufgehängt gereichen sie den Kirchen wie den Festlokalen zum Schmuck. Ihre zumeist gröfsere Ausdehnung und vorwiegend flatternde Bestimmung wiesen namentlich den Malern die Aufgabe der Ausführung zu, sei es ganz, wenn nämlich die Farben ausschliefslich mit dem Pinsel auf die weifsliche Seide aufgetragen wurden, wie bei Wandmalerei; sei es theilweise, wenn die Haupttöne durch farbige, musivisch zusammengenähte Stoffstücke gewonnen und die Konturen, Lichter und Schatten mit dem Pinsel eingetragen wurden, also wie bei der monumentalen Glasmalerei. Wurde für die Anfertigung solcher Schwenkfahnen die Stickerin in Bewegung gesetzt, so beschränkte sie sich entweder auf die Aufnäharbeit, die sich für solche dekorative Zwecke empfiehlt, oder falls eine höhere Kunstleistung von ihr begehrt wurde, kamen feinere Techniken zur Verwendung, jedoch mit Ausschlufs solcher, die einen Reliefcharakter haben und dadurch die, zumal für eine Schwenkfahne, unbedingt erforderliche Beweglichkeit zu sehr behindern. Auf eine korrekte Zeichnung kommt hier Vieles an, und die Umrisse müssen besonders stark betont sein bei der weiten Entfernung, auf welche sie in der Luft wirken sollen. Schlanke Verhältnisse sind für die Figuren sehr angezeigt; für das Ornament, welches zumeist nicht nur die Einfassung bilden, sondern auch zur Ausfüllung des Grundes mitbeitragen wird, ist gute Vertheilung und scharfe Abgrenzung unbedingtes Erfordernifs, nicht minder richtige Farbenstimmung, welche das Herausfallen einzelner Töne ausschliefst. Diese ist leichter zu erreichen für denjenigen, der alte Stoffreste zur Verfügung hat, gemusterte oder auch einfache; aber auch bei der grofsen Auswahl neuer farbiger Stoffe nicht mehr schwierig.

Ist der Zweck der Schwenkfahnen mehr ein repräsentativer, so wird derjenige der Kreuzfahnen mehr als ein liturgischer bezeichnet werden dürfen, diesen daher auch von der Kirche selber für die unmittelbaren gottesdienstlichen Zwecke der Vorzug gegeben werden. Handelt es sich also um Fahnen, welche die Prozession, oder einen Hauptheil derselben eröffnen, gar das hochwürdigste Gut unmittelbar begleiten sollen, so wird die Kreuzfahne in Funktion zu treten haben, also diejenige Fahne, deren Tragstange gewöhnlich mit einem Kreuze bekrönt ist und mit der die Querstange, als Befestigung für das von ihr herunterhängende oblonge Tuch, ein Kreuz bildet. Dafs für das bekrönende Kreuz selbst reichverziertes Edelmetall nicht als zu kostbar erachtet wurde, beweisen unter anderen die beiden im Xantener Domschatz erhaltenen Exemplare, welche in ihrer breiten Behandlung und Bergkrystallverzierung für ihren Zweck besonders geeignet erscheinen. — Oft begegnet uns die Kreuzfahne schon auf mittelalterlichen Gemälden, Tafelbildern wie Miniaturen, welche Aufzüge darstellen, und dafs von ihr auch mittelalterliche Exemplare erhalten sind, ist bei der Be-

schreibung der Erfurter Rathsfahne (in Bd. VII Sp. 205 ff. dieser Zeitschr.) bereits angedeutet. Dem Fahnenmaler scheint sie vorzugsweise zur Ausführung anvertraut worden zu sein, wie die Originale in Fröndenberg, im Kloster Lüne, in Erfurt, in dem Mährischen Museum zu Berlin, und in dem Norwegischen zu Bergen. Auch die grofsen und kleinen, dem Schlufs des Jahrhunderts angehörigen seidenen Stadtbanner, die vor circa 20 Jahren, in sehr defektem Zustande, aus Kisten des Kölner Archivs hervorgeholt wurden und, sorgfältigst hergestellt, jetzt den kostbarsten Schmuck eines Saales der Hahnenthorburg bilden, sind sämmtlich mit dem Pinsel ausgeführt, unter reichlicher Verwendung von Gold und Silber auf Weifs und Roth. Gestickt sind die Exemplare in den Domen zu Halberstadt und Osnabrück; und dafs man sich auch häufig damit begnügte, gemusterte Stoffe ohne andern Schmuck als den von Franssen und Quasten zu benutzen, beweisen nicht nur vielfache Darstellungen auf alten Gemälden, sondern namentlich auch verschiedene Abbildungen im berühmten „Halleschen Domschatz". Auf Tafel 176 desselben ist ein Stück Sammetbrokat (rother Granatapfel auf Goldgrund) abgebildet, welches bis zur Hälfte eingeschlitzt und nur mit Franssenabschnitten verziert, vermittelst Diagonalverschnürungen an einer versilberten Querstange mit vergoldeten Eckknöpfen hängt, bekrönt von einem Silberkreuz mit Emailschmuck, also mit sehr kostbarem Aufsatz. Eine andere Fahne in demselben Schatz (Tafel 234) verdankt ihren einfachen Granatapfelschmuck Perlen, die auf gelbem Damast aufgenäht sind. — Auf den Tafelgemälden sind besonders in die kirchlichen Prozessionen und Empfangsszenen Kreuzfahnen aufgenommen, so in die Darstellungen aus der Legende der hl. Ursula im Kölner Museum. Zum Empfange der heiligen Schaar erscheint hier dreimal der Bischof mit seinem Klerus unter dem Vorantritt von zwei Chorknaben, welche rothe Kreuzfahnen mit gelben Verzierungen tragen. — Regelmäfsig hält schon auf den Bildern des XIV. Jahrh. der auferstandene Heiland als Siegeszeichen die Kreuzfahne in der Hand und von dem rothem Kreuz auf weifsem Grunde, welches dieselbe beherrscht, bildet der untere Längsbalken gewöhnlich den mittleren der drei vom Winde bewegten Fanones. Gemeinsam ist allen diesen Kreuzfahnen die oblonge Form und die mehrfache untere Einschlitzung, die zuweilen sogar bis in die obere Hälfte hinaufreicht, zumal wenn sonstiger Dekor fehlt. Dieser Dekor besteht zumeist in Gruppen oder Figuren und fast immer sind sie unter Baldachin gestellt, sodafs also auch hier die Architektur zur Geltung kommt, entsprechend der von der gothischen Periode gepflegten Vorliebe für architektonische Formen, selbst da, wo es sich zunächst nur um dekorative Wirkung handelt. Auch jetzt dürfte noch diese Behandlung den Vorzug verdienen, wenn Standfiguren oder Szenen den Glanzpunkt der Fahne bilden sollen, da sie erst durch architektonische Bekrönung den richtigen Abschlufs und die das Ganze beherrschende Stellung erhalten. Freilich werden dann die unteren Fanones auf ein bescheidenes Höhenmafs zurückzuführen sein, weil sonst die Fahne eine Länge gewinnt, die ihre Handlichkeit zu sehr beeinträchtigt. Neben dieser architektonischen Bekrönung hat aber auch die mehr ornamentale Behandlung, wie sie vereinzelt auch bei gothischen Glasmalereien und Miniaturen begegnet, ihre volle Berechtigung, und wenn sie geschickt angewendet ist, also den figürlichen Darstellungen als ungezwungene gefällige Einfassung dient, so mag der mehr teppichartige Charakter, der dadurch bewirkt wird, sogar als ein gewisser Vorzug erscheinen. Von der ganzen Anordnung, die vor Allem klar, anmuthig und stilgerecht sein mufs, hängt die Wirkung der Fahne zumeist ab, weswegen auf die Gewinnung einer guten Zeichnung der gröfste Werth zu legen ist. Auf das Opfer für eine solche, welche in der Regel in natürlicher Gröfse und mit genauer Angabe der Farben ausgeführt sein mufs, darf daher nicht verzichtet werden. Angefertigt kann sie nur werden von einem Zeichner, der den betreffenden Formenkreis beherrscht, nicht blofs den figuralen, sondern auch den ornamentalen und architektonischen, und diese Formen auch auf die Fläche zu übertragen versteht unter Berücksichtigung der Umstände, welche für die Stickerin ins Gewicht fallen, wenn ihr die Ausführung übertragen werden soll. Die Technik, über die sie verfügt, ja gerade diejenige, die im gegebenen Falle zur Anwendung gelangen soll, darf von der Zeichnung die gerade dafür angemessene Auswahl der Formen verlangen, denn nur den allergewandtesten Stickerinnen gelingt es, die

allgemeinen Formen in ihre Sprache zu übertragen.

Die Stickerei hat ja ihre eigenen Stilgesetze und diese sind mafsgebend für die Zeichnung, nach der sie ausgeführt werden soll. So wenig die Glasmalerei wie die Tafelmalerei, die Holzarchitektur wie die Steinarchitektur, Eisen wie Silber behandelt werden darf, ebenso wenig eignet sich ein Tafelgemälde, sei es auch noch so hervorragend, für die Uebertragung in die Stickerei. Pinsel und Nadel haben eine durchaus verschiedene Schaffensart und den schnell arbeitenden Pinsel durch die langsam schaffende Nadel ersetzen wollen, heifst nicht nur, auf den weitesten Umwegen ein scheinbar ähnliches Ergebnifs erstreben, sondern auch der Nadel Gewalt anthun, durch die Nöthigung, auf die Entfernung mit minutiöser Sorgfalt zu arbeiten. Solche Versuche mögen für die Geduld und Ausdauer, vielleicht auch für die Geschicklichkeit der Unternehmerin glänzendes Zeugnifs ablegen, aber nicht für ihr richtiges Stilgefühl, und insofern sie als mustergültig und nachahmenswerth vorgeführt werden sollten, müfsten sie mit Entschiedenheit zurückgewiesen werden als den Geschmack in ganz verkehrte Bahnen lenkend.

Schon vor einem halben Jahrhundert, als der mittelalterliche Formengeist wieder begann, sich der neuen kirchlichen Arbeiten zu bemächtigen, und auch die Stickerei anfing, alte Muster zum Vorbild zu nehmen, wurde diese edle Technik bald auch auf die Fahnen ausgedehnt und aus der „Genossenschaft vom armen Kinde Jesu", wie aus privaten Stickstuben gingen wieder korrekt entworfene und sorgsam ausgeführte Exemplare hervor. Auch an geschickten Zeichnern fehlte es nicht ganz, welche für solche Nadelmalereien die Vorlagen schufen, und der Anlauf, der damals genommen wurde, darf nicht nur als ein begeisterter, sondern auch als ein erfolgreicher bezeichnet werden. Was auf dem kirchlichen Gebiete so glänzend einsetzte, fand bald auf dem Profangebiete Nachahmung und führte zu der grofsen Reform, welche der künstlerischen Nadelarbeit endlich wiederum zu korrekten Vorlagen verhalf. Nicht ganz entsprach im Bereiche des kirchlichen Kunstschaffens den glorreichen Anfängen die spätere Entwicklung, obwohl die Auswahl alter Vorbilder immer gröfser, das Material immer mehr den Bedürfnissen entsprechend in Stoff und Farbe geliefert wurde. In der Rheinprovinz, welche die Führung hatte, ist aber in den letzten Jahren, dank eifriger Anregung und gröfseren Aufgaben, die gestellt wurden, ein neuer sehr erfreulicher Aufschwung genommen.

Eine solche Aufgabe stellte im vorigen Jahre der Kölner Dom, indem er dem Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht die farbige Werkzeichnung für eine Kreuzfahne mit der Darstellung der heiligen Dreikönige, Fräulein Minna Peters in Neufs die Ausführung derselben in den edelsten Sticharten übertrug. Zeitig genug ist sie vollendet worden, um jüngst bei der Frohnleichnamsprozession als der glänzendsten Gelegenheit für ihre Entfaltung zu paradiren. Aber auch innerhalb des Domes soll sie bei den feierlichen Umzügen in die Erscheinung treten, und da gerade diese oft an sie herantretende Aufgabe für ihre Gestaltung mafsgebend sein mufste, so durfte viel weniger auf ihre flatternde Bewegung in der freien Luft als auf ihre ruhige Entfaltung im geschlossenen Raume Rücksicht genommen werden.

Die beigefügte Lichtdrucktafel gibt ein Bild von ihrer Zeichnung und Ausführung, insoweit es ohne die Wiedergabe der Farben möglich ist, die hier natürlich von ganz besonderer Bedeutung sind. Vielleicht vermag die Beschreibung diesem Mangel einigermafsen abzuhelfen.

Was zunächst die Zeichnung anbetrifft, so ist dieselbe ganz im hochgothischen Stile gehalten, entsprechend den Haupttheilen des Bauwerkes, und die so charakteristische Formen, welche die kölnischen Maler und Bildhauer um die Wende des XIV. Jahrh. ihren Figuren, wie ihrem Blattwerk und ihrer Architektur zu geben wufsten, finden hier mit Recht ihr vollendetes Echo. Die Eichenlaubborte auf den Seiten, der Distelfries unter der Gruppe, der Baldachin mit seinen Kapitellen, Krabben und Kreuzblumen sind wie aus einem Gufs, und in ihrer Mitte kommen die Figuren vortrefflich zur Geltung. Von dem reichbelebten und doch nicht unruhigen Teppichgrunde hebt sich die Gruppe in hinreichender Schärfe ab, die wohl durch eine stärkere Betonung der Aufsenkonturen noch gewonnen hätte. Unter dem breiteren Mittelbogen thront die Gottesmutter, und das auf ihrem Knie stehende, ganz mit der Tunika bekleidete Kind begrüfst mit ausgebreiteten Armen die hl. Dreikönige. Von diesen knieen die beiden älteren,

steht der jüngere (der Mohr), dem der hl. Joseph als Gegenpart dient, die ganze Gruppe in einer ungemein harmonischen Weise abrundend. Trotz der Einheitlichkeit der Komposition kommt jede Figur vollkommen zur Geltung, und, so sehr sich in den Gewandungen der streng stilistische Faltenwurf ergänzt, jede Person erscheint in der Eigenart ihrer Bewegung und entsprechender Draperie. Bis in die kleinsten Einzelheiten, bis in die Musterungen der Gewänder, den Schmuck der Kronen, die Gestalt der Gefäfse ist der Stil auf's strengste durchgeführt, und dabei läfst der Ausdruck so wenig zu wünschen übrig als die Form und Bewegung der Hände. Die vier Brustbilder musizirender Engel darunter theilen ganz diese Stimmung und eignen sich sehr für diese Anhängsel, die nur deswegen so kurz gehalten sind, weil die Fahne sonst ein von ihrem Träger nicht mehr zu bewältigendes Höhenmafs erhalten hätte, welches jetzt schon (ohne die 15 *cm* hohe Gitterfransse) 2 *m* 15 *cm* beträgt (bei 1 *m* 26 *cm* Breite). Aus diesem Grunde ist auch auf die Konsolenbildung verzichtet worden, welche zu dem reichen Baldachin als Ergänzung sich sehr empfohlen hätte und von scharfen Kritikern vielleicht vermifst wird.

Die Uebertragung dieser meisterhaften, keinen Schwierigkeiten ausweichenden, auch im Spiel der Farben und Lichter höchst mannigfaltigen Werkzeichnung in die Technik der Stickerei war eine schwierige Aufgabe. Wer aber die Fahne sieht, auch nur die Lichtdrucktafel prüft, wird der Stickerin die Anerkennung nicht versagen können, dafs sie dieselbe vollkommen gelöst hat, so vollkommen, dafs ihre Leistung an Sauberkeit und Vornehmheit der Ausführung von andern modernen Arbeiten kaum ganz erreicht, von mittelalterlichen wohl nicht wesentlich übertroffen werden dürfte.

Zur Begründung dieses Urtheils wird es einer eingehenden Prüfung der Technik bedürfen. Die eigentliche Stickunterlage besteht in weifsem Leinen, der unmittelbare Grundstoff, der mit Recht sporadisch, am meisten über dem Baldachin, in die Erscheinung tritt, in rothem Sammet, und von dem sternenbesäten Sammetgrunde hebt sich das Dach, dem eine Schindeldekoration noch mehr Gliederung verschafft haben würde, wirkungsvoll ab. Seine Flächen sind in goldfarbener Seide applikativ behandelt, seine Blätter und Krabben in Goldfrisé ausgeführt mit rother Konturirung im Tambourirstich. Für die architektonischen Gliederungen des Baldachins, also Bögen, Rippen, Maafswerk, wurde mit Recht der (über Bindfäden geführte, daher sehr markante) Korbstich gewählt in Gold, in brauner und gelber Seide, und auch die Fialen zeigen zumeist diese Technik. Die vor den letzteren stehenden Prophetenfigürchen verdanken ihre reizende, sehr nachahmenswerthe Konturenzeichnung nur dem in dunkelbrauner Seide ausgeführten Stilstich und die vier Säulen, welche den ganzen Baldachin tragen, ebenfalls dem Korbstich ihren energischen Eindruck. Die mäfsig abschattirten Kappen der Gewölbe wie der Hintergrund sind in einer neuen sehr dankbaren Manier behandelt, indem blaue, recht kräftige Ripsseide in den Furchen mit Stilstich gefüllt ist, so dafs diese kordelartig aufliegen und auf die einfachste Weise eine so einheitliche wie kräftige Wirkung erreicht wird. Die zahlreich eingestreuten Sternchen aus Goldbouillon mit rother Einfassung bilden hier das belebende Element.

Der hinter den Gruppen ausgebreitete Teppich von gelber Ripsseide hat seine ausgesparten Blatt- und Thiermusterungen durch rothen Tambourir- und Zierstich erhalten, seine Querschraffur durch Stilstich. In ähnlicher Weise ist der blumige Rasen behandelt: grünliche Stilstichlinien, die durch eingestreute Plattstichblumen belebt sind.

Für die Figuren, denen hier und da etwas stärkere Schatten zu wünschen wären, ist durchweg der vornehme Haute-lisse-Stich gewählt und ihm ist die Zartheit der Ausführung und die Harmonie der Wirkung zum grofsen Theil zu danken. Nur einige gemusterte Gewandparthieen, glänzende Nadelgemälde, welche in Ripsseide durch eingesprengte, den Grund belebende Zierstiche sowie durch Blattstichblumen mit Stilstichumfassung gewonnen sind, machen eine Ausnahme, nebst den Kronen, bei denen entweder Applikation mit überlegtem Goldfrisé und bunten Steinen, oder Chenille mit Wachsperlenverzierung als die zweckdienlichsten Verfahren erschienen. Auch bei den Heiligenscheinen wie bei den Opfergefäfsen sind auf dem goldfarbenen Applikationsstoff die Linien in Goldfrisé und -Bouillon eingetragen. — Die Gottesmutter trägt ein altroth abgetöntes, gemustertes Kleid und lichtblauen, undessinirten Mantel, der auf der Brust durch Goldbouillon-Agraffe zu-

sammengehalten wird. — Die Tunika des Kindes ist grünlich-weifs, das Kreuz seines Nimbus im Stilstich roth eingetragen. — Der älteste der beiden knieenden Könige (S. C.) hat gebleichtes Haar, reich dessinirtes Untergewand im Terrakotta-Ton, grünlichen Mantel mit violettem Futterumschlag, und sein Opfergefäfs besteht in einem Schreinchen. — Den anderen König (S. M.) schmückt ein prachtvoll gemustertes, entzückend wirkendes, röthliches Gewand, dessen Hermelinbesatz mit der moosgrünen Kapuze und der bräunlichen Pilgertasche vortrefflich kontrastirt. Blondes Haar bedeckt sein Haupt, und seine Hände halten ein Rauchfafs. — Der dritte König ist in ein grauliches Untergewand mit blauem Gürtel, in einen bräunlich-gelben, violettgefütterten Mantel mit Goldspange gehüllt. Ein reicher, perlenbesetzter Turban mit grün-braunem Nackentuch bedeckt den Kopf, und die Rechte hält ein Ciborium mit hohem Baldachindeckel. — Der am einfachsten kostümirte hl. Joseph, der seine rechte Hand auf die Schulter des Königs Caspar legt, trägt über der grünen Tunika einen mattvioletten Mantel mit braunem Futterumschlag. — Zu einem so bestimmten wie prächtigen und dennoch keineswegs aufdringlichen Farbenbilde vereinigen sich alle diese in Bezug auf ihre Tiefen- und Höhen-Wirkung fein abgewogenen Töne, von denen keiner zu stark prävalirt, so dafs durch deren Reichthum die Aufmerksamkeit in keiner Weise abgelenkt wird von der erhabenen Stimmung, die in den fein modellirten Köpfen ihren Ausdruck findet. Und nicht leicht ist diese feine Modellirung zu erreichen, da für die Karnationsparthien die Farben nur ganz mafsvoll zur Verwendung kommen dürfen, wenn die Einheitlichkeit der Stimmung nicht gefährdet werden soll. Die Grisailletöne, denen gerade dafür die Alten, wie bei der Glas- so bei der Nadelmalerei den Vorzug gaben, haben da vorwiegend ihre Stelle und in ihren Grenzen haben sich die Abtönungen zu halten, durch welche die Charakterisirungen bewirkt werden sollen. Noch vornehmer und harmonischer hätte sich mit diesen Mitteln auch im vorliegenden Falle die Wirkung gestalten lassen.

Den Abschlufs der Gruppe bildet ein aus Gitterwerk mit Goldumsäumung bestehendes Konsolenband, und eine Distelblattborte, welche durch die Wappenschildchen mit den ganz im Korbstich ausgeführten Monogrammen der hl. Dreikönige unterbrochen wird und so als eine Art von Ersatz für die Konsole erscheint, bezeichnet den Uebergang zu den rundbogig geschlossenen vier Fanones, für deren Einfassung sich wiederum der Korbstich empfahl. Die Gitterborten (rother Ueberfang auf gelbem Plattstichgrund), welche hier wiederkehren, kommen an der ganzen Umrahmung der Fahne als dankbares Einfassungsmotiv zur Geltung. Die reizenden Brustbilder der musizirenden Engel werden wieder ganz von der Haute-lisse-Technik beherrscht, bis auf die mächtigen, im Federchenstich gehaltenen Flügel und die Instrumente, zu denen der Ueberfangstich Goldfäden zusammensetzt, genau wie bei den schneckenförmig gewundenen Heiligenscheinen. Grauweifs sind ihre Tuniken mit den Goldfäden-Paruren, abwechselnd roth, grün, blau, violett mit entsprechender Fütterung die Mäntel. Ein pfaublaues Seidenband, zwischen deren Goldrosetten die gröfseren Lücken die Stellen für die Einschnitte anzeigen, wenn diese erfolgen sollen, leitet zu der Abschlufsfransse mit ihren blauen, grünen, goldfarbenen und rothen Abtheilungen über.

Seitlich findet die Fahne ihren vortrefflichen Abschlufs in einem breiten Eichenblattbande, und die mehrfarbigen krausen Quästchen, welche die Monotonie des Randes beleben, mildern zugleich sein Abheben in der Luft. Für die Medaillons, welche es unterbrechen, ist wieder der Korbstich in Farbe und Gold zu Hülfe genommen, und Goldrosette mit Stein bildet ihren jeweiligen Mittelpunkt. Die abwechselnd röthlich und grünlich abschattirten, aber nicht stark genug konturirten, Eichenblätter in Plattstich verdanken aufserdem den übergelegten Goldnerven ihren glänzenden Effekt. — Der bekrönenden Inschrift:

„*Reges Tharsis et insulae munera offerent*“

durfte der kräftige Korbstich nicht vorenthalten werden, und die rothe Umrandung der Minuskeln scheidet sie um so schärfer von dem goldfarbenen Grund. Die Korbstichlinie, welche sie doppelt einfafst, umfängt auch die Eckrosetten mit ihrem goldenen Kerne innerhalb des theils farbigen, theils goldenen Vierpasses.

Blaue, über einen rothen Stab geführte Schlingen, sollen die Fahne unterhalb des Kreuzes befestigen, welches die Tragstange zu bekrönen hat und in die Abbildung nicht mit

aufgenommen werden konnte, wenn deren Maafsstab nicht allzu sehr beschränkt werden sollte.

Auch die Rückseite der Fahne durfte des Schmuckes nicht ganz entbehren, und seine kurze Beschreibung möge hier noch Platz finden.

Die ganze Seite wird von einem weifslichen Brokatellstoff mit goldfarbiger, mittelgrofser Granatapfelmusterung (Fabrikat von Gotzes in Krefeld) bedeckt. Auf demselben sind in der Mitte nebeneinander in grofsen Dimensionen und kräftigen Linien die drei Kronen (der hl. Dreikönige) aufgestickt in Goldanlage-Arbeit, also über Bindfäden mit versetzten Stichen, und rothe Kordel bezeichnet die Konturen. Ueber Holzknöpfchen geführtes Silberbouillon markirt die Kronreifen und bunte Glasflüsse, theils mit Gold und rother Kordel, theils mit Flitter eingefafst, steigern noch die hier vornehmlich geforderte dekorative Wirkung. Ober- und unterhalb dieses, die ganze Seite beherrschenden Kronenfrieses läuft ein an den Enden sich theilendes und durch den Umschlag noch an Breite gewinnendes Spruchband von pfaublauer Atlasseide, welches mit braun konturirtem Goldkördelchen verbrämt ist. Die weithin erkennbare Minuskel-Inschrift:

„Tria sunt munera, quae obtulerunt Magi Domino: Aurum thus et myrrham“

ist mit goldfarbiger Seide über Sprengkarton im Plattstich ausgeführt. Oben wie unten zeigt ein Wappenschild die nähere Bestimmung der Fahne an durch das alte Stifts-, wie das neue Kapitels-Wappen, jenes die ganz in haute-lisse gestickte Standfigur des hl. Petrus vor dem aus weifs überzogenen Silberfäden gebildeten Kreuze auf schwarzem, im Fahnenstich ausgeführten Grunde; dieses aus Silberstoff bestehend, auf welchem das schwarze Kreuz ebenfalls im Fahnenstich eingetragen ist; silberne und schwarze Seidenkordel dienen beiden als Umsäumung. Für die acht Rosetten, welche ringsum die Monotonie des Grundes mildern sollen, erschien die Applikation mit Korbstich und rother Kordulirung als die angemessenste Technik. Ein pfaublauer Seidenstreifen mit versetzten Rosettchen, die aufgenäht und mit Goldfrisé umsäumt sind, bildet mit einer schmalen, wiederum durch die vier charakteristischen Farben (blau, grün, goldig, roth) ausgezeichneten Fransse den oberen Abschlufs, und an den beiden Seiten in demselben Grundton ein breites Band, in welches fortlaufende, oval geschlungene Ranken in hochgestickter Schlingarbeit mit der Tambourirnadel eingetragen sind.

Auf diese Weise hat auch die Rückseite, die bei den Fahnen gewöhnlich verkümmert erscheint, oder in unpassender, meist zu kleinlicher Ausstattung, hier durch verhältnifsmäfsig einfache Mittel einen ganz würdigen Schmuck erhalten, denn die Sinnbilder, Inschriften und Wappen geben ihrer Bestimmung Ausdruck und gliedern die grofse Fläche, für deren Grundbelebung freilich ein dessinirtes Gewebe, welches nicht zu grofse, aber auch nicht zu kleine, kräftig markirte, aber nicht unruhige Musterungen haben mufs, unbedingte Voraussetzung bleibt. — Schon eine einfache aber markante und korrekte Inschrift als oberer Abschlufs, bezw. ein grofses, gut stilisirtes Monogramm in der Mitte, ist in Verbindung mit Franssenverbrämung geeignet, einen passenden Fahnendekor zu liefern, zumal wenn die unteren Schlitze durch starke Betonung zur Gliederung mitwirken, und für den seitlichen Abschlufs empfehlen sich die bekannten kölnischen Seidenborten als ein wohlfeiles Aushülfsmittel, wenn auf die Handarbeit verzichtet werden soll.

Am Schlusse möge nochmals betont werden, dafs für die Gewinung einer tadellosen Stickerei Zeichner und Stickerin zusammenwirken müssen. Am besten wäre es freilich, wenn beide Thätigkeiten in einer Hand, der der letzteren, lägen, aber dazu fehlt es, wenigstens für die gröfseren Aufgaben auf kirchlichem Gebiete, vorderhand noch an den geeigneten Kräften. Nur zu oft wird noch technisches Können in den Dienst mangelhafter Vorlagen gestellt, zu oft brauchbaren Mustern eine ungeeignete Technik aufgenöthigt, zu oft gutes Material für schlechte Farbenzusammenstellungen mifsbraucht. Gewifs hat gerade auf diesem Gebiete der Dilettantismus, verbreitet wie er ist, auch seine Berechtigung, aber nur der strebsame, und dafs derselbe allmählich bei tüchtiger Begabung und unermüdlichem Fleifs zur vollendeten Meisterschaft sich auszuwachsen vermag, beweist die Verfertigerin der vorliegenden Fahne. Die alten Muster sind ihre Lehrmeister in Bezug auf Zeichnung und Technik gewesen, und doch hat sie nicht unterlassen, der Fortschritte in der letzteren sich zu bemächtigen, insoweit sie Vereinfachungen sind, entsprechend den Bedürfnissen der Zeit, vielmehr noch des Mangels daran.

Schnütgen.

Bischofsstab Albrecht's von Brandenburg im Nationalmuseum zu Stockholm.

Ueber die Umstände, unter welchen ich auf den hier abgebildeten Bischofsstab im Nationalmuseum zu Stockholm aufmerksam wurde, habe ich bereits im vorigen Hefte (Sp. 65) berichtet. — Von seiner (35 *cm* hohen) Bekrönung gibt die Abbildung eine annähernde Vorstellung; eine nähere Beschreibung soll sie erläutern, zugleich auf den Untersatz, den eigentlichen Stab, sich beziehen. Dieser besteht aus drei runden, braun polirten Holzstäben, welche durch silberne reichverzierte Ringknäufe miteinander verbunden sind. Als eine Ausnahme darf diese Verwendung von Holz an einem für den Gebrauch bestimmten Bischofsstabe bezeichnet werden, denn in der Regel bildete, zumal in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, nur bei den Bestattungsstäben der Bischöfe Holz das Material, nachdem werthvollere Beigaben, welche in den früheren Jahrhunderten vielfach üblich waren, oft genug die Begehrlichkeit gereizt und zu Grabschändungen verlockt hatten. Wenn im vorliegenden Falle das an sich werthlose Holz gewählt wurde, so kann Sparsamkeit nicht dazu veranlafst haben, denn die Montirung dieser Holzstäbe ist eine kostbare, nicht so sehr durch das Metall (Silber), aus dem sie gebildet ist, als durch die künstlerische Durchführung, welche sie erfahren hat. Offenbar hat das Bestreben, dem Stabe möglichst wenig Gewicht zu geben, ihn um so handlicher zu machen, die ganze Ausführung beherrscht, und sowohl dieser Umstand wie die Thatsache, dafs derselbe die Spuren starken Gebrauches deutlich zeigt, machen es wahrscheinlich, dafs er vornehmlich auf den bischöflichen Visitationsreisen nicht nur seinem Stifter gedient hat, sondern auch dessen Nachfolgern, vielleicht bis zur Entführung aus Deutschland im Jahre 1632; denn seitdem er in den nordischen Sammlungen ruht, kann seine wackelige Beschaffenheit kaum erheblich zugenommen haben. Ohne Zweifel hat zu dieser, die sich aber nur in dem aufgebuckelten Blattwerk der Bekrönung und in dem mangelnden Ineinandergreifen der Ringknäufe zeigt, zumeist die Technik beigetragen, indem jene wulstigen Blätter zu oberflächlich eingefügt, diese Ringe nicht fest genug miteinander verbunden waren. Da die mittelalterlichen Goldschmiede die geschnittene Schraubenwindung nicht kannten, so gelang ihnen das feste Ineinanderschieben der Hülsen, wie bei den Schaften der Kelche, Ciborien, Monstranzen u. s. w. nur dann, wenn Vernietung, sei es von unten, sei es von der Seite durch eingelegte Stifte erfolgte. Diese verhinderten aber das Auseinandernehmen,

und wo immer darauf Rücksicht genommen werden mufste, wie bei einem Reisebischofsstabe, beschränkte man sich entweder auf scharfes Ineinanderpassen der Hülsen, deren Halt ein loser Stift verstärkte, oder man suchte aus zwei über ein rundes Stäbchen nebeneinandergewundenen Drähten eine Schraube zu gewinnen. Das erste primitive Auftreten derselben vermag ich nicht über das XV. Jahrh. hinaus zu verfolgen, in dessen Anfang eine aus dem Schafte einer hochgothischen Monstranz herrührende Silberröhre mir vorliegt. Um den Kern wie in die Hülse ist in vier spiralförmigen Windungen der Silberdraht gelöthet, und diese greifen noch jetzt, durch eine Handhabe am unteren Ende leicht in Bewegung gesetzt, mit einer gewissen Festigkeit ineinander. Eine ähnliche Einrichtung findet sich auch an zwei Knäufen unseres Bischofsstabes, die sich hier allerdings viel weniger behauptet hat.

Die unterste Hülse, die direkt in den Eisenstift ausläuft, zeigt kräftig, ohne Schatten, aber mit Markirung des Umschlags, eingravirtes Blattwerk, dem schwach eingetragene Horizontallinien als Hintergrund dienen, und alle anderen Hülsen sind ebenso behandelt. Durch wulstartige getriebene Ringe sind sie von einander getrennt, die mit eingepunzten Figuren und Ornamenten versehen sind. Diese bestehen auf dem unteren Knäufchen in drei durch Blätter geschiedenen Löwenköpfen, auf dem mittleren in drei Medaillons mit Löwenkopf, männlicher und weiblicher Büste, auf den beiden oberen, in unsere Abbildung aufgenommenen in Wappenschildchen, welche den auf dem grofsen Knaufe in Email angebrachten Wappen als Ergänzung dienen. Dieser etwas abgeflachte, aus zwei Schaalen zusammengelöthete Knauf ist mit dem streng stilisirten charakteristischen Ranken- und Blattwerk in getriebener und ciselirter Arbeit verziert, welches, unter der Bezeichnung: Aldegrever bekannt, die ganze Verzierung des Stabes beherrscht. Drei profilirt eingefafste buckelartige Medaillons von $3^1/_2$ bis 4 *cm* Durchmesser scheiden diese kräftigen Ranken und das eine derselben ist mit dem vergoldeten Monogramm Christi IHS auf schwarzem Emailgrund verziert, der ursprünglich nicht beabsichtigt war, weil an den ausgebrochenen Stellen flach eingravirtes Rankenwerk zu Tage tritt. — Die beiden anderen emaillirten Medaillons zeigen die bekannten Amts- und Familien-Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Erzbischofs von Mainz, Magdeburg, Halberstadt. Die in einem der Zwickel in schwarzem Email auf Goldgrund angebrachte Jahreszahl 1539 bestätigt die einzelnen Formen, welche schon einen ganz ausgesprochenen Renaissancecharakter haben, wie er um diese Zeit in Mitteldeutschland bereits Eingang gefunden hatte. Die Wappen von Mainz, Magdeburg und Halberstadt wiederholen sich, zwischen Ranken eingravirt, auf dem oberen Knäufchen, wie die vier Familien-Wappen in derselben Technik auf dem unteren wiederkehren. Den Uebergang zur Krümme vermittelt eine üppig gestaltete Büchse, die aus vier gröfseren festanliegenden, aus vier kürzeren lose aufliegenden, und vier dazwischen stehenden noch kleineren akanthusartigen Blättern zusammengesetzt ist, um aus diesem Kelche die sechsseitig getriebene, röhrenartige Krümme, in der um diese Zeit üblichen Sichelform herauswachsen zu lassen, deren beide Aufsen- und Innenseiten von einem Zeckenzugprofil eingefafst, deren ganz glatte Vorder- und Rückseite nur durch eine scharfe Naht gegliedert sind. Die ringsumlaufende Furche hat als leichten, dekorativ sehr wirksamen Schmuck fünf ausgeschnittene, aufgebuckelte und durch aufgelöthete Drahtnerven verstärkte Blattwulste, die theils durch eingesteckten Draht theils durch übergelegten Bügel nur nothdürftig festgelegt sind, ähnlich den durch Oesen festgehaltenen, wildgetriebenen Blättern, welche den inneren Kreis füllen. Ihren Mittelpunkt bildet das vergoldete mit eingravirter Maserung verzierte Kreuz, welchem von beiden Seiten dieselbe gegossene Heilandsfigur mit flatterndem Lendentuch und breitem Titel angeheftet ist. Dasselbe wächst aus einem emaillirten Berge heraus, auf dem die weifsen und weifsumränderten rothen Tropfen sich von dem rothen, blauen, grünen Grunde sehr wirkungsvoll abheben, also in ähnlicher Behandlung wie der Untersatz des im vorigen Hefte (Sp. 67) beschriebenen Stockholmer Kreuzes, welches wohl aus derselben mittelrheinischen Werkstätte hervorgegangen ist, dem dieser Stab seinen Ursprung verdankt, mit seinen für seine Entstehungszeit schon recht fortgeschrittenen Renaissanceformen.

Schnütgen.

Ueber eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltärchen des XIV. Jahrh.

I.

Mit Abbildung.



m IX. Jahrgang dieser Zeitschrift (Heft IV, S. 123—126) hat der verehrte Herausgeber derselben ein elfenbeinernes Klappaltärchen, das sich gegenwärtig im Kensingtonmuseum zu London (n. 4686) befindet, veröffentlicht und trefflich beschrieben. Als „Heimath dieses herrlichen Klappaltärchens" bezeichnet er Frankreich, „wo gerade um die Mitte des XIV. Jahrh. die Elfenbeinplastik ihre gröfsten Triumphe feierte."

Ohne uns vorläufig selbst darüber auszusprechen, ob wir Schnütgens Ansicht über die Herkunft dieses Altärchens theilen oder nicht, möchte im Folgenden zunächst nur darauf hingewiesen werden, dafs dasselbe ein schönes Muster einer ganzen Reihe ähnlicher Arbeiten bildet, welche vermöge der Technik ihrer Herstellung, der Formen und Anordnung ihrer architektonischen Bestandtheile, sowie der Kompositionsmotive des figuralen Schmuckes unzweifelhaft nicht blofs demselben Lande und derselben Epoche, sondern derselben lokalen Werkstatt oder Schule angehören müssen, wie das von Schnütgen veröffentlichte Werk. Und gleichwohl finden wir, dafs Altärchen dieser nämlichen Gattung in der Litteratur mehrfach als italienische Arbeiten bezeichnet werden.

Es sei nun gestattet, zunächst einige solcher Altärchen anzuführen und kurz zu besprechen, welche dieser gemeinsamen Gruppe zuzuweisen sein möchten; daran anknüpfend wird auch Schreiber dieses zu ergründen versuchen, welche Ansicht die richtige sei, diejenige des französischen oder die des italienischen Ursprungs dieser Altärchen.

Wenn wir uns zuerst nach denjenigen Werken umsehen, welche mit dem von Schnütgen veröffentlichten Altärchen die unmittelbarste und unverkennbarste Aehnlichkeit und Verwandtschaft haben, so ist in erster Linie das „Polyptychon" anzuführen, welches E. Molinier in seinem „Catalogue des ivoires des Louvre" (Paris 1896) anführt und beschreibt, sowie in einer Abbildung vorführt.[1])

A.

Nicht blofs die architektonische Anordnung, sondern auch die Ikonographie der figuralen Darstellungen auf beiden Klappaltärchen ist nahezu übereinstimmend, von nebensächlichen Verschiedenheiten im Einzelnen abgesehen.

An beiden Altärchen besteht das Mittelstück aus einer vertieften Baldachinnische, an deren Vorderseite zu beiden Seiten schlanke gothische Säulchen einen Spitzbogen mit einfachem Dreipafsmaafswerk stützen, der von einem Spitzgiebel überragt ist. Diesem Giebel entsprechen solche an den drei übrigen Seiten des Mittelstücks, welche das Kreuzdach desselben umgeben; doch sind die seitlichen Giebel schmäler und steiler als der vordere und hintere, indem der Baldachin im Grundrifs ein Parallelogramm mit schmäleren Seiten bildet.

Jeder der beiden Flügel besteht der Länge nach aus zwei Theilen, welche durch Scharniere mit einander verbunden sind. Der innere mit spitzem Giebel bekrönte Theil jedes Flügels kommt beim Zuklappen auf die spitzen Giebel der Seiten der Baldachins zu liegen, während die äusseren Theile jedes Flügels je einen halben Giebel bilden, die dann beim Zuklappen vor der Vorderseite des Baldachins zusammenstossen und diese sowie den Vordergiebel decken. Die Giebel sind mit einfachen Blattkrabben besetzt. In der Mittelnische steht eine Figur der Madonna mit dem Kind in Hochrelief, während jeder der vier Flügeltheile wieder in zwei Felder übereinander getheilt ist, die mit Reliefs aus dem Marienleben gefüllt sind. Jedes der Felder ist durch einfache gothische Blendbögen mit Nasen nach oben abgeschlossen; an dem Pariser Altärchen sind auf den oberen Feldern der äusseren Flügeltheile nur halbe Blendbögen angebracht. Die Felder zwischen den Spitzgiebeln und der Arkade auf den oberen Abtheilungen sind mit Dreipafsausschnitten geschmückt.

An den unteren Feldern des Londoner Altärchens sind die Blendarkaden überdies noch durch Spitzgiebel mit Vierpafsausschnitten am Giebelfeld sowie mit seitlichen Thürmchen in Relief überhöht. Ueber den unteren Arkaden ziehen sich noch horizontale Gesimse als Grenze der oberen und unteren Felder hin. Am Londoner Altärchen sind diese Hohlkehlengesimse ferner noch mit plastischen Rosetten verziert, ebenso die abschliessenden Giebel und

[1]) Auf p. 160 unter n. 66. Pl. 11.

Halbgiebel der einzelnen Flügeltheile. Sonst ist die architektonische Anordnung und Formenbehandlung beider Altärchen fast völlig übereinstimmend.[2]) Dasselbe gilt von den figuralen Skulpturen, welche nach einem und demselben Kompositionsschema behandelt sind, innerhalb dessen allerdings kleine Verschiedenheiten im Einzelnen hervortreten, die aber die typische Uebereinstimmung nicht verwischen.

Vergleichen wir zunächst die Hochrelieffiguren Maria's, welche an beiden Altärchen die Baldachinnische ausfüllen, so zeigen beide Figuren den S förmigen, gothischen Rhythmus der Bewegung, aber noch in der vornehm-mafsvollen Weise, wie sie besonders der französischen Skulptur in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. eigen war. Das Ausbiegen der linken Hüfte und das Zurückbiegen des Oberleibes, während der Kopf wieder sich leise nach vorwärts neigt, erscheint bei diesen, wie zahllosen ähnlichen Madonnenfiguren des XIV. Jahrh. noch theilweise motivirt durch die Last des Kindes, das in beiden vorliegenden Fällen auf der linken Hand der Madonna sitzt. Auch die Bestandtheile und Motive der Gewandung stimmen bei beiden Figuren wesentlich überein. Ueber einem langen Kleid, dessen Saum sich am Boden in natürlichen Falten auflegt, ist ein mit breiter, gemusterter Borte eingefafster, vom Hinterhaupt über den Rücken herabfallender Mantel quer vor den Leib gezogen, vor welchem er schöne, wellige aber nicht übertrieben geschweifte Falten bildet. Auf dem Kopf der Madonna wird er von einer mit Zacken und Lilien geschmückten Krone gehalten. Während auf dem Londoner Altärchen ein herabschwebender Engel (als Brustbild) ihr die Krone oben aufsetzt, fehlt dieser Engel auf dem Pariser Altärchen, in Folge dessen hier auch der die Nische abschliefsende Spitzbogen gedrückter und dem Kopf der Madonna näher gerückt ist als auf dem Londoner Altärchen.

Auf letzterem hält ferner Maria die rechte Hand nach oben und trug wahrscheinlich ehemals einen Blumenstraufs oder Lilienstengel darin, während auf dem Pariser Altar die entsprechende Hand nach abwärts gerichtet ist und den Ueberrest eines Stengels oder Stabes zierlich zwischen Zeigefinger und Daumen hält. — Auf dem Londoner Altar ist ferner das Kind ganz bekleidet, lockig und hält, der Madonna lächelnd zugewendet, die Rechte segnend empor, in der Linken trägt es einen Apfel. Am Pariser Altärchen hat das Kind den Oberkörper entblöfst, seine Haare sind mehr strähnig behandelt, die Rechte legt es der Madonna auf die Brust, in der Linken hält es den Apfel. Madonna und Kind sind hier also schon familiärer aufgefafst, als auf dem Londoner Altärchen. Wenn nun auch jene Auffassung im Allgemeinen als eine spätere Entwicklungsstufe anzusehen ist, so schliefst dieser Umstand das annähernd gleichzeitige Entstehen beider Altärchen doch nicht aus, welches vielmehr durch die sonstigen stilistischen Uebereinstimmungen wahrscheinlich gemacht wird. Die einzelnen Entwicklungsphasen pflegen eben auch in der Kunst, wie die Glieder einer Kette, in einander überzugreifen, oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, auf demselben Rosenstock pflegen neben aufgeblühten Blumen auch Knospen zu stehen. Ebenso pflegen auch in derselben Werkstatt oder Schule, ja unter der Hand desselben Meisters Formen und Motive zu entstehen, welche einerseits den ausgereiften Zustand älterer Auffassungen, andererseits den Keim neuer vertreten.

Was nun die Reliefs betrifft, welche in zwei Reihen die acht Abtheilungen der Innenseiten der beiden Doppelflügel schmücken, während die Aufsenseiten glatt sind, so stellen sie auf beiden Altärchen dieselben Vorgänge aus dem Marienleben dar, nämlich in der oberen Reihe die Verkündigung, Heimsuchung und Christi Geburt, in der unteren Reihe die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. — Auch die Reihenfolge der Vorgänge und die Vertheilung der Figuren ist auf beiden Altären dieselbe, mit der einzigen Ausnahme, dafs am Pariser Altärchen die Verkündigung links oben am linken Flügel, und daneben die Heimsuchung angebracht ist, während am Londoner Altärchen diese beiden Szenen ihren Platz vertauscht haben.

Hinsichtlich der Kompositionen im Einzelnen ist zu bemerken, dafs die Verkündigung auf dem einen Altärchen das genaue Spiegel-

[2]) Das Londoner Altärchen steht überdies auf einem oblongen Sockel, der laut Aufschrift eine Reliquie des hl. Chrysogonus enthält und ursprünglich zum Altärchen gehört. Am Pariser Altärchen fehlt der Sockel, doch findet er sich in entsprechender, einfachster Profilirung noch an mehreren Altärchen derselben Gattung.



Sammlung des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein.

bild derjenigen auf dem andern ist. Auf dem Londoner Altärchen steht Maria nach rechts gewendet, hält in der Rechten vor ihrem Schoofs ein Buch, und erhebt die Linke, voll Verwunderung die Botschaft des Engels hörend, der rechts über ihr schwebt und eine Rolle entfaltet. Auf dem Pariser Altärchen ist Alles umgekehrt und rechts in links verwandelt, sonst in den Motiven der Bewegung Alles gleich; kleine Verschiedenheiten weist der Faltenwurf auf. Auch steht auf dem Pariser Altärchen vor Maria noch eine Vase mit einem Lilienstengel.

Die Heimsuchung ist auf beiden Altärchen völlig gleich; beide Frauen in lange, faltenreiche Gewänder gehüllt, stehen einander gegenüber, Elisabeth legt der Maria die rechte Hand auf den Leib, diese hält in der linken ein Buch. Beide haben den Mantel über den Kopf gezogen.

In der Geburt Christi, welche auf beiden Altärchen die oberen Abtheilungen der beiden rechten Flügel ausfüllt, ist Joseph, Maria gegenübersitzend und das Wickelkind in beiden Händen haltend, auf beiden Altärchen nahezu gleich behandelt, selbst bis auf den Faltenwurf der Gewandungen; nur hält Joseph auf dem Londoner Altärchen das Kind mit der Rechten am Leib, mit der Linken am Fufsende; auf dem Pariser Altärchen umgekehrt.

Bei Maria zeigen beide Altärchen etwas mehr Verschiedenheit unter einander; in beiden Fällen liegt sie halb aufgerichtet auf einem schräg das Bild durchziehenden Betttuch; auf dem Londoner Altärchen streckt sie aber beide Hände dem Kind entgegen, um es wieder in Empfang zu nehmen; auf dem Pariser Altärchen dagegen stützt sie den linken Arm, auf dem das Haupt ruht, abgewendet auf ihr Lager, während sie die Rechte nach dem Kinde ausstreckt.

Eigenthümlich ist auf beiden Darstellungen die bogenförmige Mulde, aus der die Köpfe von Ochs und Esel, einander zugewandt, hervorragen; beim Pariser Altärchen ist diese Mulde überdies noch von einem, oben und unten geschweift ausladenden Stande getragen, so dafs das Ganze das Aussehen eines Bechers hat. Diese sonderbare, andeutende Darstellung der Krippe findet sich auf allen Elfenbeinschnitzereien derselben Gattung, mit wenig Veränderungen, und ist ein Hauptmerkmal derselben.

In der untern Reihe zeigt die Anbetung der Könige auf der linken Seite beider Altärchen eine durchaus übereinstimmende Komposition: im linken Feld steht der jugendliche König, in der vom Mantel verhüllten Linken eine Büchse haltend, mit der Rechten seinen Mantel zurückschlagend; beide tragen unter dem Mantel eine an der Hüfte geschnürte lange Tunica, stehen in Dreiviertelvorderansicht; ihr rundliches Antlitz ist von gewelltem, langem Haar eingerahmt; das Haupt bedeckt eine Krone. Sie sind wie aus einer Form gegossen.

Dieselbe Uebereinstimmung herrscht auch zwischen den beiden vorderen Königen auf jedem der Altärchen. Der eine mit länglichem Gesicht, kahler Stirne, in langem Gewande, kniet und hält mit der Linken auf dem Schoofs seine Krone, während er mit der Rechten eine Büchse emporreicht. Hinter ihm steht der dritte König, sich zum Ersten (jugendlichen) umwendend und mit der Rechten emporzeigend. Der Stern ist in beiden Fällen nicht angegeben.

Dagegen kommen in der letzten Szene, der Darstellung im Tempel, wieder einige, jedoch unwesentliche Verschiedenheiten zwischen beiden Altärchen vor. Auf dem Londoner Altärchen zeigt das eine Feld die Madonna anmuthig schreitend und das mit langem Hemd bekleidete Kind auf den Altar hinstellend, während auf dem andern Feld Simeon mit verhüllten, emporgehobenen Armen ehrfurchtsvoll dem Kinde entgegenschreitet; auf dem Pariser Altärchen steht in dem einen Felde Maria, das Kind in den Armen tragend; im zweiten Feld sehen wir Simeon, ähnlich bewegt, wie auf dem Londoner Altärchen, doch ist das vorschreitende Bein desselben durch den Altar verdeckt, der vor ihm steht (statt wie auf dem Londoner Altärchen vor Maria).

Beide Altärchen waren polychromirt, wenn auch Farben und Vergoldung zum Theil verblichen sind.[8])

Dafs wir also bei der fast völligen Uebereinstimmung im Bau und in der architektonischen Gliederung, sowie in der Vertheilung, Komposition und Stilisirung der figuralen Darstellungen dieser beiden Marienaltärchen es mit den Erzeugnissen einer Werkstatt zu thun haben, kann wohl kein Zweifel sein.

---

[8]) Näheres hierüber bei Schnütgen »Zeitschrift für christl. Kunst« (1896) Sp. 126 und Molinier »Catalogue des Ivoires« p. 163.

Diesen beiden Altärchen schliefsen sich, was Aufbau, Architektur, Vertheilung und Inhalt des figuralen Schmuckes betrifft, am unmittelbarsten zwei „Polyptycha" im Museo Civico zu Bologna und im Kensingtonmuseum (n. 370—1871) an. Doch stehen beide an Feinheit der künstlerischen Durchführung hinter den vorhergenannten zurück, wiewohl man zugleich doch auch wieder dieselben Typen wie dort darauf findet. Es dürften beides eben etwas flüchtigere Arbeiten derselben Werkstatt sein, die für niedrigere Preise berechnet waren. Denn dafs die Herstellung dieser Altärchen gewissermafsen fabrikmäfsig für den Handel betrieben wurde, dürfte bei ihrem häufigen Vorkommen und ihrer typischen Verwandtschaft untereinander ebensowenig zweifelhaft sein, wie in Bezug auf manche andere Gruppen von Elfenbeinschnitzwerken.

Das besser ausgeführte dieser beiden letztgenannten Altärchen ist das im Kensingtonmuseum befindliche, dessen Reliefschmuck jedoch dadurch beeinträchtigt wurde, dafs der Mittelbaldachin zu wenig tief ist und in Folge dessen zu schmale Seiten hat, so dafs auch die Theile der Flügel, die beim Schliefsen die Seiten decken, zu schmal ausgefallen sind und demzufolge kein genügender Raum für die freie Bewegung der Figuren darauf verblieb.

Der mittlere Baldachin springt, wie durchwegs bei dieser Gattung, auf schlanken freistehenden Säulchen vor und öffnet sich in einem einfach, mit Rundstab und Plättchen profilirten Spitzbogen, der mit ebenso einfachem Dreipafsmaafswerk verziert und durch einen Spitzgiebel bekrönt ist.

Die Madonnafigur, welche in der so gebildeten Nische steht, zeichnet sich ebenfalls durch maafsvoll geschwungene Anmuth der Bewegung und bei aller Natürlichkeit grofsartige Faltenmotive aus. Wie auf dem von Schnütgen veröffentlichten Altärchen des Kensingtonmuseums zeigt auch das jetzt in Rede stehende Werk derselben Sammlung das Brustbild eines herabschwebenden Engels, welcher der hl. Jungfrau die Krone auf's Haupt setzt. Der Typus und die ganze Haltung beider Engel ist nahezu identisch.

Auch auf dem jetzt in Rede stehenden Altärchen trägt die nach rechts gewandte Madonna das ganz bekleidete Kind auf dem linken Arm, während sie mit der Rechten ihm eine Blume entgegenhält. Ihr Ausdruck ist liebevoll träumerisch, wie denn überhaupt die Madonnafigur denen der beiden vorher genannten Altärchen durchaus ebenbürtig ist.

Inhalt und Reihenfolge der Reliefszenen aus dem Marienleben auf den acht Feldern der zweitheiligen Flügel stimmen auf beiden Altärchen des Kensingtonmuseums vollkommen überein. Auch in den Kompositionsmotiven herrscht fast völlige Gleichheit.

Der erste Vorgang (von links oben angefangen) die Heimsuchung ist in den Bewegungsmotiven auf beiden Altärchen ganz gleich, nur sind auf dem zweiten Londoner Altärchen die Figuren mehr aneinander gedrängt, in Folge dessen sie weniger ausgebogen sind und auch der Gewandwurf mehr geradherabfallende, weniger geschweifte Falten erhielt. Die zweite Szene, rechts oben am linken Flügel, Mariae Verkündigung, ist auf dem zweiten Londoner Altärchen (n. 370—1871) wiederum ein im Raum beschränktes Spiegelbild derselben Szene auf dem ersten Londoner Altärchen, welches Schnütgen herausgab. Die dritte Szene, auf die beiden oberen Felder des rechten Doppelflügels vertheilt, stellt auf dem zweiten Londoner Altärchen die Geburt Christi wieder in sehr ähnlicher Weise dar, wie auf dem ersten. Joseph sitzt nach rechts gewendet auf einer Bank, hält jedoch diesmal nicht das Kind, sondern erhebt wie zu Maria sprechend, die linke Hand. Maria sitzt auf ihrem Lager ihm gegenüber, hält mit der Rechten das Wickelkind auf dem Schoofs und betrachtet es liebevoll, die Wange auf die linke Hand stützend. — Oben sieht man wieder die einander zugekehrten Köpfe von Ochs und Esel aus einer Mulde oder Wanne hervorragen, wie auf den früher besprochenen Altärchen.

In der unteren Reliefreihe des zweiten Londoner Altärchens sehen wir links wieder, auf zwei Felder vertheilt, die hl. drei Könige. Wegen Platzmangel stehen sie diesmal alle drei aufrecht und sind zwei in das breitere, äufsere Feld verlegt. Im Uebrigen sind ihre Bewegungen und Gesten dieselben wie auf dem ersten Londoner und Pariser Altärchen.

Die letzte Szene, die Darstellung im Tempel, ist auf dem zweiten Londoner Altärchen ganz gleich wie auf dem Pariser Altärchen, nur wieder mit mehr Platzbeschränkung, dargestellt.

Zu erwähnen ist noch, dafs auf dem zweiten Londoner Altärchen sämmtliche Blendarkaden, welche die Relieffelder oben umfassen, noch durch Spitzgiebel mit Krabben und Kreuzblumen überhöht sind, während letztere am ersten Londoner Altärchen nur an den unteren Feldern, auf dem Pariser Altärchen gar nicht vorkommen.

Alles zusammengenommen kann kein Zweifel herrschen, dafs auch dieses Altärchen aus derselben „Fabrik“ stammt, wie die beiden vorerwähnten.

Dasselbe gilt auch von dem vierten Altärchen, das wir dieser Gruppe zuweisen, im Museo Civico zu Bologna,[4]) nur dafs hier die Skulpturen von einer wesentlich derberen, weniger kunstreichen Hand ausgeführt wurden, als an den vorgenannten Altärchen.

Auch die Architektur ist derber, aber nach demselben Schema wie die der anderen Altärchen ausgeführt.

Die Reliefszenen stimmen auch am Bologneser Altärchen in Inhalt und Reihenfolge fast vollkommen mit beiden Londoner Altärchen überein. In den oberen Szenen deckt sich das Bologneser Altärchen durchaus mit dem einen oder andern der Londoner Altärchen; in den unteren Szenen zeigt die Anbetung der Könige dieselbe Figurenvertheilung wie das zweite Londoner Altärchen, während blofs in der Darstellung im Tempel eine neue Variante auftritt. Während die Madonna mit dem auf dem Altar stehenden Kind und dem hl. Simeon, der es auf seine Arme nimmt und als Heiland preist, auf dem äufseren Felde rechts unten zusammengedrängt sind (wogegen diese Figuren an den bisher erwähnten Altärchen die beiden unteren Felder des rechten Doppelflügels einnehmen), ist auf dem inneren Feld noch Joseph dargestellt, der in der Linken eine Kerze, in der Rechten einen Korb mit Turteltauben als Opfer hält. Diese Figur werden wir auf anderen Altärchen, die ebenfalls dieser Klasse angehören, wieder antreffen. — Ein fünftes Altärchen dieser Art befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer (Katalog n. 120) und gelangte sodann in den Besitz des Herrn Bourgeois in Köln. Dasselbe stimmt im Bau mit den bisher erwähnten vollständig überein und ruht auf einem viereckigen, oben und unten profilirten Sockel, während der Mittelgiebel über der von Freisäulchen flankirten Nische noch von drei Pinakeln bekrönt ist. Die Madonnenfigur in der Mittelnische ist denen der beiden zuletzt genannten Altärchen in der Haltung sehr verwandt; wie jene, trägt auch sie in der Rechten einen Blumenstraufs. Der krönende Engel fehlt. Auch hier sind auf den beiden zweitheiligen Flügeln in zwei Geschossen acht Abtheilungen mit den nämlichen Szenen aus dem Marienleben ausgefüllt, wie an den schon geschilderten Altärchen. Auch dieselben Motive kehren wieder. Die Darstellung im Tempel ist entsprechend derjenigen auf dem von Schnütgen publizirten Londoner Altärchen. Die Geburt Marias zeigt von den bisher erwähnten Altärchen die Abweichung, dafs Maria, zwar ähnlich wie auf dem Pariser Altärchen (Molinier, Katalog II), von Joseph abgewendet, auf ihrem Lager ruht, jedoch nicht wie auf diesem die eine Hand dem Kinde entgegenstreckt.[5])

Während die angeführten fünf Altärchen im architektonischen Aufbau ganz übereinstimmen, indem sie aus einer vertieften Mittelnische mit zwei freistehenden Säulchen, sowie zwei Doppelflügeln bestehen, welche sich beim Schliefsen des Altars mit ihren Giebeln und Halbgiebeln vor die ebenfalls übergiebelten drei Seiten des Mittelbaues legen, so zeigt eine zweite Gruppe von Elfenbeinaltärchen, die stilistisch der vorigen sich im Uebrigen vollständig anschliesst, eine reichere Ausbildung des Mitteltheiles und in Folge dessen auch eine breitere Ausbildung der Flügel, deren jeder jetzt in drei senkrechte Theile zerfällt, von denen jedoch blofs der erste und zweite sich in Scharnieren bewegt, während der dritte mit dem zweiten Theil ein einheitliches, blofs architektonisch getrenntes Stück bildet. Uns sind bis jetzt zwei Beispiele dieses Typus bekannt, doch würden sich deren gewifs noch mehrere nachweisen lassen. (Fortsetzung folgt.)

Innsbruck. Hans Semper.

[4]) Fotografia dell' Emilia n. 2543.

[5]) Ein sechstes Altärchen von sehr schöner Ausführung, auch im Kensingtonmuseum (n. 141, 1866) dürfte ebenfalls, trotz einzelner wesentlicher Abweichungen, dieser Gruppe angehören. Doch reichen meine Notizen nicht hin, um dies bestimmt zu behaupten.

Die diesem Aufsatze beigegebene Abbildung eines Altärchens im Besitz des regierenden Fürsten von Liechtenstein gehört ebenfalls dieser Richtung, jedoch einem anderen Typus derselben an, der in der folgenden Nummer zur Besprechung gelangt.

Bücherschau.

Adolf Philippi, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Die Kunst der Renaissance in Italien. Buch I—VI. Leipzig 1897. E. A. Seemann. (Gesammtpreis 15 Mk.)

Dieses aus 6 kartonirten Bändchen bestehende Werk, dessen I. Buch in Bd. X, Sp. 191 dieser Zeitschr. bereits eine nähere, anerkennende Besprechung gefunden hat, liegt schon einige Zeit vollendet vor. Jedes Bändchen umfafst eine in sich abgeschlossene Periode und zwar: Nr. 2. Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien, also namentlich die grofsen florentinischen Baumeister, Bildhauer, Maler, sowie die umbrischen Meister, — Nr. 3. Den Norden Italiens bis auf Tizian, also die Malerschulen von Padua, Ferrara, Bologna, Venedig, — Nr. 4 u. 5. Die Hochrenaissance, insoweit sie besonders durch Leonardo da Vinci und seine Schule, sowie durch Michelangelo und Raffael vor ihrem Uebergang nach Rom und in Rom vertreten ist, endlich Nr. 6. Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance mit den glänzenden Architekten und Malern, die ihr angehören. — Nicht weniger als 427 durchweg gute, zumeist auf photographischen Aufnahmen beruhende Abbildungen, sind in den Text aufgenommen, und der beständige Hinweis auf dieselben, als auf die für die Entwickelung der bezüglichen Meister, besonders der Maler, charakteristischen Werke, verleiht ihnen eine sehr instruktive Bedeutung. Die Auffassung ist überall grofs, weil von den Höhepunkten aus den ganzen Verlauf der italienischen Renaissance überschauend, und durch keine besondere Voreingenommenheit getrübt. Die Schreibweise ist gefällig, klar, anschaulich, so dafs die einzelnen Bändchen sich sogar als Reiselektüre eignen. — Der Verfasser hat mithin seine Aufgabe gut gelöst und wenn er sich die weitere gestellt hat, die Kunst, namentlich die Malerei, der Niederlande und Deutschlands bis zum Tode Holbeins, sowie des XVII. Jahrh. bis zur Gegenwart zu behandeln, so darf dieser zweiten Serie mit einem gewissen Vertrauen entgegengesehen werden. D.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. XVIII. Heft. Stadt Leipzig. II. Theil. Bearbeitet von Cornelius Gurlitt. Dresden 1896, in Kommission bei C. C. Meinhold & Söhne. (Preis 10 Mk.)

Die Kirchen und Klöster Leipzig's mit Einschlufs der meisten Universitätsinstitute beschreibt der I. Theil (besprochen in Bd. IX. Sp. 95/96 dieser Zeitschr.). Mit der Universitätsbibliothek und ihren zahlreichen älteren Bildnissen, mit dem Trier'schen Institut und seinen beiden kostbaren Szeptern vom Jahre 1476 beginnt der II. Theil, der vornehmlich den staatlichen Bauten (Festung, Pleifsenburg, Amtshaus), den städtischen Bauten (Rathhaus, Gewandhaus, Börse u. s. w.), den Innungshäusern, den durch Zahl und Mannigfaltigkeit sich auszeichnenden Wohnhäusern, den Landhäusern und Gärten gewidmet ist. Die mittelalterliche Befestigung wie der Renaissance-Bastionenbau werden an der Hand alter Abbildungen, die Pleissenburg in ihren noch erhaltenen Theilen beschrieben. Die reichen Sammlungen im Rathhaus, welche in alten Bildnissen und Silberzeug bestehen, die zum Theil bedeutsamen Gemälde, Figuren u. s. w. in dem alten Gewandhaus, die Rüstungen im Zeughaus finden eingehende Beachtung, nicht minder die mittelalterlichen Reminiszenzen, welche noch in verschiedene andere städtische Bauten hineinspielen. In den Innungshäusern hat sich noch ein grofser Schatz lokalgeschichtlich merkwürdiger Bildnisse erhalten, sowie sonstiger werthvoller Erinnerungszeichen. In den alten, zum Theil sehr stattlichen, Wohnhäusern läfst sich die Eigenart des Leipziger Stiles vom XV. Jahrh. bis in das vorige verfolgen, und über den Rahmen lokaler Bedeutung reichen mehrere Hochrenaissance-, und Barock-Bauten hinaus. — Aus dieser fast verwirrenden Fülle von Einzelheiten hat der Verfasser ein sehr ansprechendes Bild zusammengesetzt, in welchem auch das Kleine, wenn es irgendwelchen kunst- oder ortsgeschichtlichen Werth hat, zur Geltung kommt, und gerade in diesem, von der Denkmäler-Statistik nicht immer hinreichend gepflegten Sinne erschienen auch die 163 Illustrationen und 200 faksimilirten Marken und Inschriften als ein ganz besonderes Verdienst. S.

Der Ursprung der Gothik und der altgermanische Kunstcharakter. Von Carl Limprecht. Im Selbstverlage des Verfassers. Elberfeld, Hofkamp 16. (Preis 1 Mk.)

Die Frage nach dem Ursprunge der Gothik, zu deren Lösung in erster Linie die Kunstgeschichte berufen ist, sucht der Verfasser vornehmlich vom Standpunkte der Kunstphilosophie zu lösen, und namentlich ist es das der Gothik innewohnende volksthümliche und religiöse Element, an welches er ihren Zusammenhang mit der deutschen Volksseele, ihre Entwickelung aus dem nationalen Empfinden anknüpft. Auch auf die Litteratur und Musik wendet er diesen Schlüssel an und gelangt zu dem Ergebnifs, dafs Richard Wagner den Höhepunkt der „national-germanisch-deutschen Kunst" bezeichne. B.

Synoptische Tabellen der Meister der neueren Kunst. XIII.—XIX. Jahrh. Herausgegeben von Prof. A. J. Wauters und Prof. Dr. D. Joseph in Brüssel. Berlin, 1898. Georg Siemens. (Preis Mk. 1,50.)

Diese aus 2 Grofsfolioblättern bestehenden Tabellen stellen von den Künstlern (Architekten, Bildhauer, Maler, aber auch Zeichner, Medaillenschneider, Graveure, Miniaturisten und Keramiker), die seit dem XIII. Jahrh. gelebt haben, die Namen mit Geburts- und Sterbejahr zusammen, in der Scheidung nach den verschiedenen Schulen (italienische, vlämische, holländische, deutsche, französische, spanische, englische, japanische), und erreichen die Gesammtzahl von 1150. Wenn unter ihnen als Ausnahme der anonyme Meister vom Leben der Maria (richtiger: „des Marienlebens") figurirt, dann hätten auch die übrigen anonymen Meister hervorragender Bedeutung nicht ausgeschlossen werden sollen. Uebrigens sind

diese Tabellen, welche wohl zunächst den kunstgeschichtlichen Unterricht erleichtern sollten, sehr geeignet, jeden, der sich für Kunstgeschichte interessirt, in der schnellsten und bequemsten Weise über die Namen und Schaffenszeit der Künstler zu orientiren, indem sie mancherlei mühsames Nachschlagen ersparen. G.

Vitraux peints de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIme siècle. Text et dessins par le Marquis A. des Méloizes, avec une introduction par M. Eugène de Baurepaire. Paris 1889—1897 chez Desclée, De Brouwer & Cie.

Von diesem monumentalen Werk, dessen einzelne Lieferungen in dieser Zeitschrift besprochen sind, ist das (X.) Schlufsheft erschienen, welches von zwei Fenstern die Abbildungen und Beschreibungen enthält. Das erstere (Tafel XX) gehört dem Schlusse des XVI. Jahrh. an, eine Stiftung des Barons Claude de la Châtre und seiner Frau Jeanne Chabot, deren Monogramme in der Bekrönung angebracht sind, und stellt den Tempelgang und die Himmelfahrt Marias dar als die einzigen noch hinreichend erhaltenen Szenen. — Die letzte Tafel (XXI), welche das Datum 1619 trägt, ist von Gabrielle de Crevant nach dem Tode ihres Mannes Francois de la Grange für die Montigny-Kapelle gestiftet, und unten knieen vor Betstühlen diese beiden Gestalten. Darüber erscheinen in breiter Anlage am offenen, blumengefüllten Grabe die zwölf Apostel und oben in der Bekrönung, von Engeln umgeben, die in den Himmel auffahrende Gottesmutter. Beide Fenster zeigen den Niedergang der monumentalen Glasmalerei in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. durch die übermäfsige Anwendung der Schmelzfarben, und zwar auffallenderweise, das erstere mehr, als das letztere, welches durch die Leuchtkraft seiner Farben noch an die besten Erzeugnisse der früheren Periode erinnert, deswegen dem ganzen Werke einen glänzenden Abschlufs verleiht.

Mit Befriedigung kann auf dieses der Verfasser zurückschauen, denn um sehr hervorragende Glasgemälde grofsen Stils aus der Glanzzeit des XV. und der Nachblüthe des XVI. Jahrh. handelt es sich, die in vier Serien vorgeführt werden, und wenn auch die Zeichnungen nicht immer die wünschenswerthe Bestimmtheit und die so schwer zu treffenden Töne nicht überall die genaue Wiedergabe zeigen, so geben sie doch ein sehr lehrreiches Bild von den Originalen, und der beschreibende, 81 Grofsfolioseiten umfassende Text genügt vollkommen den Anforderungen, die vom Standpunkte der Geschichte, Aesthetik, Ikonographie und Technik an ihn gestellt werden können, so dafs hier die Archäologen wie die Glasmaler ihre Rechnung finden, letztere um so mehr, als gute Vorlagen aus dieser Zeit, namentlich solche, die mit den Grisailletönen kräftige Farben verbinden, nicht gerade häufig sind, durch die fortgeschrittene Erkenntnifs unserer Tage aber viel mehr als früher begehrt werden. — Die geschickt geschriebene Einleitung von Beaurepaire fafst die Bedeutung dieser Glasmalereien und ihrer Veröffentlichung in trefflicher Weise zusammen. S.

Die Inschrift einer Posener Messingtaufschüssel. Von Heinrich Kleinwächter. Sonderabdruck aus der »Zeitschrift der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen«. Posen, Eigenthum der Gesellschaft, 1897. Mit 1 Tafel. (Preis 1 M.)

Der Herr Verfasser dieses Schriftchens ist mit keiner der Erklärungen einverstanden, welche man bisher in Betreff der gothischen Minuskelinschrift, die sich auf den seit lange und vielfach besprochenen Messingbecken des XVI. Jahrh. findet, gewagt hat, und hat, veranlafst durch ein solches Becken in Posen, eine neue Deutung gegeben, von der man sagen mufs, dafs sie die annehmlichste ist, welche bisher vorgebracht wurde. Ueberzeugt worden ist Referent allerdings durch dieselbe nicht und vielmehr geneigt, an der von Essenwein und A. Schultz vertretenen Schätzung der Umschrift als Ornament vorläufig festzuhalten. Um in der Sache weiter zu kommen, müfste eine gröfsere Anzahl Becken oder doch Abgüsse der Umschrift, insbesondere einschliefslich des unvollständigen Schlufstheiles, verglichen werden; nur so läfst sich ermitteln, ob diese Becken mit jener Umschrift mit einem und demselben Punzen hergestellt sind oder nicht. Dies sicher zu stellen, sind auch so gute Abbildungen, wie solche das empfehlenswerthe Schriftchen bietet, nicht hinreichend. F. Crull.

Das Spitzenklöppeln v. Frieda Lipperheide. Mit vielen Abbildungen. Berlin, 1898. Franz Lipperheide.

Als nachgelassenes Werk erscheint dieses (auf 6 Lieferungen à 75 Pf. berechnete) Lehrbuch, welches die eminenten Verdienste der viel zu früh heimgegangenen Verfasserin um die Reform der weiblichen Handarbeit noch wesentlich vermehrt. — Das Spitzenklöppeln, eine in den letzten Jahrhunderten dilettantisch wie berufsmäfsig viel gepflegte, überaus edle und erspriefsliche Thätigkeit, war immer mehr aus der Uebung gekommen. Vielleicht trug die Meinung, dafs diese Technik nicht leicht zu erlernen und mühsam sei, zu ihrer Vernachlässigung bei, noch mehr ohne Zweifel der Mangel eines geeigneten Handbuches. Diesem kommt ein in Ungarn erfundenes Verfahren zu gut, welches in Tabellen mit Chiffreschrift besteht und die richtige Hantirung wesentlich erleichtert. Unter Benutzung derselben ertheilt die I. Lieferung die praktische Anleitung zum Klöppeln, indem sie mit den Geräthen und dem Material, mit den Handgriffen und Schlägen bekannt macht an der Hand der am Schlusse beigegebenen Tabellen. Zahlreiche (72) Illustrationen erläutern den Unterricht, und die Zackenspitze des Titels zeigt, welch' vornehme (auch zum Kirchenschmuck verwendbare) Musterungen dem Klöppelkissen zu entlocken sind. Schnütgen.

Die sieben Gaben des heiligen Geistes in Bildern. Unter diesem Titel veröffentlicht der Kunstverlag „St. Norbertus" in Wien 7 in Gold- und Farbendruck zart ausgeführte Karten, welche die einzelnen Verse der Sequenz des Pfingstfestes mit allerlei, in Figuren, Blumen, Ornamenten bestehenden Sinnbildern umgeben und so als recht gefällige Andachtsbildchen sich darstellen (Preis 40 Pf.). H.





Der hl. Goldschmied Eligius von Petrus Cristus,
in der Sammlung A. v. Oppenheim zu Köln.





Der hl. Goldschmied Eligius von Petrus Cristus.
In der [illegible] Oppenheim in Köln.

Abhandlungen.

Der hl. Goldschmied Eligius, Gemälde von Petrus Cristus, in der Sammlung A. v. Oppenheim zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel II) und Abbildung.

Aus der Vorliebe für die alte Malerei ist die Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim hervorgegangen, die allmählich auch auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kleinplastik und der technischen Künste eine sehr hervorragende Bedeutung gewonnen hat. Zu ihren frühesten Erwerbungen zählt das hier im Lichtdruck wiedergegebene Gemälde von Petrus Cristus, welches sich nicht nur durch die hier gleichfalls abgebildete Signatur auszeichnet, sondern namentlich durch den Umstand, dafs es als eine Art religiösen Genrebildes für seine Ursprungszeit als grofse Merkwürdigkeit erscheint, als ein gewisser Vorläufer der niederländischen Sittenstücke. Obgleich es schon wiederholt besprochen wurde, so von Woltmann im »Repertorium« II, 298 ff., von James Weale in »Le Beffroi« I, 235 ff., von Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« II, 26 (Fig. 145), so dürfte doch die gute Reproduktion einer scharfen photographischen Aufnahme nicht unwillkommen sein; und eine kurze Erörterung möge dieselbe begleiten.

Spärlich sind die urkundlichen Nachrichten, die sich auf Petrus Cristus beziehen. Sie beschränken sich fast nur auf die Angaben, dafs er, Sohn des Peter aus Baerle bei Deynze am 6. Juli 1444 zu Brügge das Bürgerrecht erwarb, 1454 zu Cambrai ein sogen. Lukas(Madonnen)-Bild kopirte, 1463 im Auftrag der Stadt Brügge ein Prozessionsbild mit der Darstellung der Jesse-Wurzel malte, 1469 und 1472 verschiedene Ehrenämter in der Malerzunft bekleidete.

Ueber die Schule, aus welcher Petrus Cristus hervorgegangen, melden die Urkunden nichts, aber eine desto bestimmtere Sprache reden in dieser Hinsicht seine Gemälde, die zumeist mit einer ähnlichen Signatur, wie sie hier in sorgfältiger Kopie durch Maler Fridt wiedergegeben ist, versehen sind, aber nur die Daten von 1446 bis 1452 tragen. Das Kunstwerk selbst ist redend eingeführt, dem Vornamen „Magister Petrus" das Monogramm Christi regelmäfsig beigefügt (X$\overline{\text{R}}$R oder X$\overline{\text{P}}$I). — Diese Gewohnheit, seine Bilder zu bezeichnen, theilt er mit Jan van Eyck, als dessen Schüler er sich auch durch seine ganze Art der Auffassung, Darstellung, Technik zu erkennen gibt. Die bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführte sorgsame Behandlung der Landschaft, der Inneneinrichtungen, der Gewänder, Schmucksachen u. s. w., der er überall auf den Werken des Meisters begegnete, suchte er nachzuahmen, ohne über dessen Nachbildungstalent und Charakterisirungsgeschick zu verfügen. Auch die tiefen, satten, emailartigen Farben des Meisters verlockten ihn zur Nacheiferung, aber seinen Tönen haftet zumeist eine gewisse Härte an, und wo er der Karnation durch kräftige Färbung der warmen Tonart des Meisters zu nähern sich bemüht, erreicht er durchweg nur eine matte und trockene Wirkung. Obwohl die Gewinnung einer gewissen Porträtähnlichkeit zu seinen Vorzügen zählt, fehlt es bei ihm nicht an ausdruckslosen, gleichgültigen Typen, und wo er in seinen religiösen Darstellungen einen höhern Schwung erstrebt, verfällt er leicht in eine gewisse Nüchternheit, Kleinlichkeit, Vulgarität. Auch seine Erfindungsgabe erscheint begrenzt, und mehrfach hat er bei seinem Meister Anleihen gemacht, indem er ganze Figuren von ihm übernahm, z. B. die Statuettchen von Adam und Eva am Throne der Madonna im Städel-Museum zu Frankfurt vom Jahre 1447, welche dem Genter Altar entlehnt sind. Selbst auf die Werkstatt des Meisters, ihre Modelle, Möbel, Ge-

räthe weisen manche Bilder des Schülers hin. So erscheint also Peter Cristus als ein Nachahmer der Gebr. van Eyck, nicht nur in der von ihm neuerfundenen Oeltechnik und in ihrem Bestreben, sich viel reger, als bis dahin üblich war, an die Natur anzuschliefsen, sondern sogar bis in die Details ihrer Ausführung, so dafs er als ein in das Gröbere übertragener Jan van Eyck bezeichnet werden darf.

Auf dem vorliegenden Bilde, welches 85 1/2 *cm* breit, 96 1/2 *cm* hoch, früher zur Sammlung von Sybel in Brüssel gehörte, hat der Künstler, wahrscheinlich im Auftrage der Goldschmiedezunft zu Brügge, deren Patron, den hl. Bischof Eligius dargestellt, aber nicht etwa in idealisirter Weise als gottbegnadigte Persönlichkeit, oder als besonderen Gegenstand der Verehrung, sondern in der alltäglichen Beschäftigung, wie er, umgeben von den Erzeugnissen seiner Kunstfertigkeit, hinter seinem Geschäftstische sitzt und seinem praktischen Berufe obliegt. Zu seiner Linken sind auf weifsem Tuche seine Materialien ausgebreitet und aufgehängt: Gold- und Silberstufe, Edelsteine, Perlen, ein Korallenzweig, und mehrere fertige Arbeiten aufgestellt: Ringe, Broschen, Schnalle, ein Becher, eine Kustodia, oben zwei Silberkannen und ein Pokal, eine erlesene Auswahl vornehmer Gegenstände, die durch Form und Farbe bestechend wirken. Darunter reflektirt ein Rundspiegel die Strafsenansicht, verschiedene Häuser, vor denen zwei Edelleute einherschreiten, der eine mit einem Falken auf der Hand. Zur Rechten des Heiligen, der mit rothem Rock und violetter, goldumstrahlter Mütze bekleidet ist, erscheint ein Brautpaar, welches offenbar gekommen ist, die Trauringe auszuwählen, und vor dessen Augen der Heilige den Reifen gerade in die Wagschale legen will, angesichts des zur Benutzung bereits aufgeklappten Gewichtssatzes. Das Haupt des ernst aber milde aufschauenden Heiligen ist nur wenig seitwärts gewendet, während die Braut, mit der Linken lebhaft gestikulirend, zu ihm redet. Sie trägt ein prachtvolles schwarz-gelbes Brokatgewand mit grofser Granatapfelmusterung und einer gold- und perlenbestickten Haube mit weifsem steifem Schleier, sonst aber keinen Schmuck. Ihr schwarz gekleideter Bräutigam, der sie mit der Rechten umfängt, mit der Linken den Schwertgriff fafst, am Hute eine Agraffe, auf der Brust den Orden vom goldenen Vliefs trägt, schaut dem Handel mit sanfter, sinniger Miene zu. So erscheint das vornehme, liebliche Paar, welches offenbar der Natur nachgebildet ist, vortrefflich individualisirt, der Glanzpunkt des ganzen Bildes, wie in der Zeichnung und Charakterisirung, so in der Farbe. So sehr aber auch der Künstler beflissen war, Alles aufs treueste wiederzugeben und aufs reichste auszustatten, so korrekt auch die Einzelheiten und so bestechend auch die Gesammtwirkung sind, es läfst sich doch nicht verkennen, dafs sein Lehrer Jan van Eyck durch malerische Gruppirung und farbige Effekte, namentlich durch lebhafteres, wärmeres Kolorit und leuchtendere Karnation noch mehr Licht, Leben, Bewegung in die ganze anmuthige Szene gebracht, sie noch wesentlich verfeinert und vervollkommnet haben würde.

Ueber die malerische Bedeutung reicht noch hinaus der Werth, welchen das Gemälde in kunstgeschichtlicher Beziehung hat, insoweit es als eines der frühesten und besten Erzeugnisse der religiösen Genremalerei erscheint, als eine der ersten und edelsten Verschmelzungen von Devotions- und Porträt-Bild. In ein solches Bild gehörten auch die kleinen örtlichen und sachlichen Beigaben, mit denen es so verschwenderisch ausgestattet ist, denn, obgleich ihnen an sich keine besondere Bedeutung zukommt und die Darstellung als solche durch sie nicht gerade gehoben und verklärt wird, so tragen sie doch wesentlich zur Stimmung, zur Förderung jenes gemüthvollen, idyllischen Eindruckes bei, den der Künstler in sein Programm mit aufgenommen hatte, wohl wissend, dafs gerade darin ein Theil seiner Stärke beruhe. Die altvlämischen Meister, aus dem Streben nach treuester Wiedergabe der Natur herausgewachsen und doch von den idealsten Bestrebungen beseelt, mufsten den Beleuchtungseffekten, den stofflichen Wirkungen, den farblichen Reizen ihre Aufmerksamkeit in besonderem Mafse zuwenden, so lange der grofse Geschichtsstil sich ihnen noch nicht geoffenbart hatte; und mit wahrem Entzücken verweilen wir bei ihren tiefempfundenen Gebilden, mit Genufs uns versenkend in all' die liebevoll ausgesuchten und behandelten Einzelheiten, mit denen sie auch das Göttliche in den Bereich des Menschlichen, das Heilige in den Kreis des Profanen zu versetzen vermögen, um uns ihm näher zu bringen, uns zu ihm zu erheben. Schnütgen.

Ueber eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltärchen des XIV. Jahrh.

II. (Fortsetzung.)



B.



Das eine dieser Altärchen befand sich ehemals in der Sammlung Spitzer unter n. 119.[1]) Es zeigt im Mittelbau den Spitzbogenbaldachin, (in welchem die Madonna mit dem Kind steht und ein schwebender Engel Erstere bekrönt), eingeschlossen von zwei weiteren, etwas schmäleren, ebenfalls mit Spitzbogen und Spitzgiebeln abgeschlossenen Nischen, in denen zwei Kerzen tragende Engel stehen und der Madonna ehrerbietig zugewendet sind. Das quer über den drei Nischen liegende Giebeldach ist an den Schmalseiten ebenfalls durch je einen Giebel abgeschlossen und von sieben gothischen Fialen überragt, von denen vier an den Fufsenden der vorderen Giebel, drei auf dem Dachfirst ansetzen.

Die Seitenflügel zerfallen in je einen schmäleren Streifen mit Giebelbekrönung, welcher beim Schliefsen die Seiten des Mittelkastens bedeckt, während der übrige breitere Theil sich am vorigen in Scharnieren bewegt und oben in je einem ganzen und einem halben Giebel endet, da er beim Schliefsen je anderthalb Bogennischen der Vorderseite des Mittelstückes zu decken hat. — Entsprechend der Bekrönung durch je einen ganzen und einen halben Giebel ist der breitere Theil jedes Flügels in je zwei durch Halbsäulchen getrennte Bogenfelder in zwei Reihen übereinander getheilt, so dafs jeder Flügel im Ganzen sechs Bogenfelder mit Reliefs an den Innenseiten enthält, während bei der früheren Gruppe deren nur je vier waren.

Die Reliefszenen aber sind, trotz der Vermehrung der Felder, auf diesem Altärchen dieselben geblieben, wie auf den früher besprochenen mit blofs acht Feldern, jedoch mehr auseinander gezogen und durch einzelne Füllfiguren bereichert.

Am linken Flügel sehen wir oben die Verkündigung (Maria diesmal sitzend, der Engel wieder mit einer Rolle herabschwebend), in zwei Feldern daneben die Heimsuchung (Maria mit erhobenen Händen der Elisabeth entgegenschreitend), unten die hl. drei Könige (jede Figur in einem eigenen Felde, im Uebrigen mit denselben Bewegungen, wie die entsprechenden Figuren auf der ersten Gruppe von Altärchen). — Am rechten Flügel nimmt das erste schmale Feld oben ein Engel mit einer Kerze ein, in den beiden andern Feldern daneben ist die Geburt, entsprechend dieser Darstellung auf den früher erwähnten Altärchen, nur im Spiegelbild, vorgeführt. Auch die wannenförmige, in der Luft schwebende Krippe mit den einander zugekehrten Köpfen von Ochs und Esel finden wir hier wieder. Darunter ist in drei Feldern die Darstellung im Tempel geschildert; im ersten Feld links Joseph mit Stab und Kerze, in derselben Stellung wie auf dem Bologneser Altärchen; im zweiten Feld Maria, das Kind emporhaltend, im dritten Simeon in genau derselben Stellung, wie auf den früher besprochenen Altärchen. — Dafs auch dieses Altärchen trotz seiner erweiterten Gestalt, zu derselben Familie gehört, ist also nicht zu bezweifeln, zumal auch die architektonischen Formen dieselben sind.

Zu beachten ist noch, dafs das Altärchen der Sammlung Spitzer auf einem oblongen Untersatz steht, der in der Gesammtsilhouette dem Untersatz des von Schnütgen veröffentlichten Altärchens analog, doch reicher als an diesem profilirt ist. Dieser Untersatz ruht auf vier Löwenfüfsen. E. Molinier in seinem Katalog der Sammlung Spitzer bezeichnet dies Altärchen als französische Arbeit des XIV. Jahrh. und bemerkt, dafs es reiche Spuren von Farben und Vergoldung an sich trage.

Das zweite Flügelaltärchen dieser Gruppe, welches den ganz gleichen architektonischen Aufbau zeigt, wie das vorige, befindet sich im Domschatz von Halberstadt.[2]) Bock bezeichnet es als ein Skulpturwerk aus Wallrofszahn, woran wir aber (zum mindesten was die Plättchen betrifft, womit die Architekturflächen belegt sind), stark zweifeln. — In den drei Mittelnischen sehen wir wieder die Madonna zwischen zwei kerzentragenden Engeln,

[1]) Collection Spitzer (Lichtdruckausgabe) Pl. IV n. 119.

[2]) Beschrieben und durch eine Farbendrucktafel erläutert von Franz Bock in den »Mitth. der k. k. C. C.« (1868) p. LXXVIII. Bock bezeichnet das Altärchen als italienische Arbeit.

erstere diesmal ausnahmsweise sitzend. Die mittleren Fialen zu beiden Seiten des Mittelgiebels sind hier zierlich durchbrochen, von den drei Fialen auf dem Dach sind nur noch die Sockel erhalten. Von den freistehenden Säulchen der Mittelnische fehlen die äufseren. In den Darstellungen der zwölf Flügelfelder ist die gewohnte Reihenfolge und Kompositionsweise beibehalten, doch treten als neue Gestalten an den äufsersten Feldern der oberen Reihe links die Kirche und rechts die Synagoge hervor.

Unter den übrigen Szenen entspricht die Heimsuchung ganz derjenigen auf der ersten Gruppe von Altärchen; die Verkündigung (mit der sitzenden Madonna) derjenigen auf dem vorerwähnten Altärchen der Sammlung Spitzer (n. 119); auch die Geburt zeigt die übliche Gruppirung, nur hält Madonna diesmal das Wickelkind in beiden Händen vor sich, Joseph stützt sich auf einen Stab. Oben ist wieder die Krippe mit den einander zugewendeten Köpfen von Ochs und Esel, doch hat erstere diesmal eine nach unten dreieckige, statt abgerundete Form. Bei der Anbetung der Könige (links unten) gesellt sich zu den gewohnten Gestalten noch im äufsersten Feld die Füllfigur eines Dieners in langem Gewand mit Kaputze, der die drei Pferde (nur die Köpfe sichtbar) der Könige hütet. — Auch die Gruppe der Darstellung im Tempel weicht wenig von der üblichen Norm ab, besonders entspricht sie als Spiegelbild derselben Gruppe auf dem Altärchen Spitzer (Joseph mit erhoben gefalteten Händen, Maria das Kind frei tragend). Auch Joseph mit Kerze und Taubenkorb kehrt hier wieder als eine uns schon bekannte Gestalt.

Auch dieses Altärchen hat noch seinen oblongen Sockel, der oben und unten durch einfache vorspringende abgeschrägte Platten, wie der Sockel an dem von Schnütgen veröffentlichten Altärchen, profilirt ist.

Bemerkenswerth ist, dafs an dem Altärchen von Halberstadt noch eine reiche Polychromirung in Gold, Blau und Roth erhalten ist, wie die von Bock veröffentlichte Tafel andeutet.

C.

Ein dritter Typus derselben Gattung von Elfenbeinaltärchen nähert sich hinsichtlich der zweitheiligen Flügel der ersten Gruppe, unterscheidet sich aber von dieser wie der zweiten dadurch, dafs das Mittelstück sich in zwei Geschossen von Nischen aufbaut, während an den Innenseiten der Flügel zwei oder drei Reihen von Darstellungen übereinander folgen. In den einzelnen Architekturformen, sowie in den Kompositionsmotiven der Figuren schliefst sich aber auch diese Gruppe durchaus den vorigen an. Allerdings kommen in dieser Gruppe zum Theil neue Vorgänge hinzu, denen wir an den bisher betrachteten, ausschliefslich dem Marienkult gewidmeten Altärchen nicht begegneten, nämlich Szenen aus der Passion Christi, für welche demnach die vorher geschilderten Altärchen keine Vergleichungspunkte liefern.

Auch für diesen Typus können wir vorläufig nur zwei Beispiele anführen. Das eine derselben, im Kensingtonmuseum (n. 6, 1872) steht dem Typus A. noch näher, sowohl darin, dafs an den Flügeln blofs zwei Reihen von Reliefs übereinander angebracht sind, wie auch darin, dafs sämmtliche Darstellungen sich blofs auf den Marienkultus beziehen.

Das Mittelstück besteht, wie gesagt, aus zwei Geschossen. In der Nische des unteren Geschosses, die von freistehenden Säulchen eingefafst und von einem Stichbogen mit Dreipafsmaafswerk oben eingefafst ist, sehen wir die stehende Madonna zwischen zwei kerzenhaltenden Engeln in Hochrelief, wie wir sie vom Typus B her kennen. In der oberen, gleichfalls von Säulchen eingefafsten, von einem Spitzbogen mit Dreipafsmaafswerk und einem Giebel abgeschlossenen Nische ist die Krönung Maria's dargestellt; die Madonna sitzt Christus gegenüber, der sie segnet und krönt, während ein Engel, sie verehrend, herabschwebt.

Auf den Flügeln sehen wir die bekannten Vorgänge aus dem Marienleben, in der gewohnten Reihenfolge und mit den gewohnten Kompositionsmotiven vorgeführt. Links oben Verkündigung und Heimsuchung; rechts oben Geburt Christi (auch die Wanne mit Ochs und Esel kehrt wieder); links unten die hl. drei Könige (auf dem äufseren Felde zwei, auf dem inneren der dritte, knieend), rechts unten die Darstellung im Tempel.

Das andere Altärchen dieser Gattung[8]) gehörte nach Labarte ehemals der Sammlung

[8]) Abgebildet bei Labarte »Histoire des arts industriels« II. Ed., Vol. I, p. 124, Pl. XVII. Labarte hält dieses Altärchen für italienische Arbeit.

Dubruge Duménil an, gelangte dann in die Sammlung Soltykoff und aus dieser in das Eigenthum des M. Webb in London.

Im Untergeschofs des Mittelstückes ist hier die Madonna sitzend in Vorderansicht, mit sehr breitem Gesicht, dargestellt; das Kind in langem Hemd steht auf ihrem Schoofs und blickt zu ihr empor; mit der Rechten hält es sich an ihrem Mantelband, in der Linken trägt es einen Apfel. Die Madonna hält in der Rechten eine Blume. Zu beiden Seiten stehen zwei kerzenhaltende Engel. Jede Figur steht unter einer eigenen Spitzbogenarkade, die von freistehenden Säulchen gestützt wird. Ueber den Arkaden setzt eine Wandfläche an, die durch zwei Rundfenster mit einfachem Dreipafsmaafswerk durchbrochen ist. Ueber der Mittelarkade ist noch eine kleine, kleeblattförmige Oeffnung ausgeschnitten. Diese Wand wird horizontal durch zwei Leisten abgeschlossen und darüber öffnet sich die zweite obere Nische, in der ganzen Breite des Mittelstückes, von einer gedrückten Spitzbogenarkade mit Dreipafsmaafswerk überspannt, die auf zwei freistehenden Säulchen ruht. In der Nische ist Christus am Kreuz, mit stark gebogenen Beinen, nach links gesenktem Kopf, einem grofsen Kreuznimbus über demselben, zum Theil frei herausgearbeitet.

Zu beiden Seiten stehen die Relieffiguren Maria, mit erhobenen Händen und Johannes, der sinnend das Kinn auf die Hand stützt.

Auf den Innenseiten der doppelseitigen Flügel sind drei Reihen von Reliefs, also zwölf im Ganzen angebracht. Die oberste Reihe enthält vier Szenen aus der Passion und zwar in ziemlich figurenreicher und gedrängter Komposition, links: Christi Geifselung, Kreuztragung, rechts: Kreuzabnahme und Grablegung. Die weiteren zwei Reihen zeigen wieder Vorgänge aus dem Marienleben in der gewohnten Reihenfolge und Kompositionsweise. Die Krippe auf der Darstellung der Geburt zeigt hier unter der Wanne noch einen Stand, wie auf dem Altärchen im Louvre (Molinier n. 66).

Sowohl die typische Wiederkehr der Motive des Marienlebens auf diesem Altärchen, wie der frühgothische Charakter der einfachen Architekturformen zeigen auf's bestimmteste an, dafs auch dieses Altärchen zu der nämlichen Gruppe gehört, wie die vorhergenannten Arbeiten.

Auch an diesem Altärchen ist der oblonge Sockel noch erhalten, der auf schlanken Löwenfüfsen ruht und dadurch dem Sockel des Altärchens Spitzer (n. 119) am nächsten steht.

Nachdem wir nun drei Typen von Elfenbeinaltärchen derselben Schule oder Werkstatt kennen gelernt haben, die sich durch immer reichere Gliederung unter einander abstufen, haben wir endlich noch eine vierte, derselben Richtung angehörige Gruppe durch einige Beispiele zu belegen, in welcher der architektonische Aufbau im Gegentheil vereinfacht und auf das nothwendigste beschränkt erscheint. Theils die architektonischen Formen, theils die figuralen Motive derselben weisen sie jedoch ebenfalls mit Bestimmtheit derselben Richtung zu.

Es sind dies einfache Klappaltärchen, deren Flügel blofs je aus einem Stück mit einem halben Giebelabschlufs bestehen, welche sich beim Schliefsen blofs vor das Mittelstück legen, während dieses letztere weniger tief als sonst ist, keine Seitengiebel und kein Kreuzdach hat.

An einem dieser Altärchen im Kensingtonmuseum (n. 1592—1861)[4]) besteht auch das Mittelstück nur aus einer, mit Reliefs in zwei Reihen übereinander verzierten Elfenbeinplatte, während die eintheiligen Flügel je drei Reihen von zwei Reliefs übereinander, also sechs im Ganzen zeigen.

Das obere Relieffeld des Mittelstückes enthält eine schön stilisirte Krönung und Segnung Maria's durch Christus, während über ihr ein anbetender Engel schwebt; es ist dieselbe Komposition, die wir auf dem Kensingtoner Altärchen des Typus C. (n. 6—1872) bereits antrafen. Die Spitzbogenarkade mit Dreipafsmaafswerk darüber ruht hier, da die ganze Darstellung nur in Flachrelief gehalten ist, blofs auf Konsolen (statt wie sonst auf freistehenden Säulchen), die sich an den Seiten des umrahmenden Leistens ansetzen.

Das untere Feld ist ebenfalls durch eine von Konsolen getragene, übergiebelte Spitzbogenblende mit Dreipafsmaafswerk nach oben abgeschlossen und enthält die stehende Madonna mit dem Kind, von einem Engel bekrönt und von zwei kerzenhaltenden

---

[4]) Photographie des Kensingtonmuseums. Ivories n. 4553.

Engeln umgeben. Also dasselbe Motiv, wie auf dem Altärchen der Sammlung Spitzer (Typus B).

Auf den Flügeln sind die obersten Felder wieder mit je einem kerzenhaltenden Engel ausgefüllt, die vier übrigen Felder zeigen wieder Vorgänge des Marienlebens: Verkündigung, Geburt, hl. drei Könige und Darstellung mit nur nebensächlichen Variationen der uns bekannten üblichen Kompositionsmotive. Die Verkündigung ist identisch in den Motiven (auch die Vase mit der Lilie kehrt wieder) mit derjenigen auf dem Altärchen im Louvre des Typus A. (Molinier, Catalogue du Louvre n. 66). In der Geburt ist die Gestalt des sitzenden Joseph die übliche, die Madonna ist diesmal ausnahmsweise von ihm abgewendet und stützt ihr Kinn auf. Die drei Könige zeigen die üblichen Motive dieser Richtung, nur mehr zusammengeschoben; dasselbe gilt von der Darstellung im Tempel.

Ein noch einfacheres Altärchen dieser Gattung befindet sich ebenfalls im Kensingtonmuseum (n. 236—1867).[5])

Das Mittelstück, ebenfalls nur eine Relieftafel, zeigt in einem von Halbsäulchen getragenen gothischen Baldachin, der durch einen Spitzgiebel überhöht ist, die Madonna mit dem Kind; auf den Seitenflügeln sind zwei stehende Engel mit Kelchen dargestellt.

Feiner durchgebildet ist ein Klappaltärchen im Besitz Seiner Durchlaucht des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein (vgl. Abb. Sp. 117/118),[6]) welches in der vertieften Nische des Mittelstückes die stehende Hochrelieffigur der Madonna zeigt, der ein schwebender Engel die Krone aufsetzt. Schlanke Dreiviertelsäulchen zu beiden Seiten der Nische stützen die Arkade mit Dreipafsausschnitt darüber, ein (wohl restaurirter) Giebel schliefst dieselbe ab.

In der Stellung und in den einzelnen Bewegungsmotiven nähert sich diese Madonnafigur am meisten derjenigen auf dem unmittelbar zuvor erwähnten Altärchen im Kensingtonmuseum (n. 236—1867); in beiden Fällen ist sie nach rechts gewendet, trägt das Kind sitzend auf ihrem linken Arm, in der abwärts gesenkten rechten Hand hält sie den Ueberrest eines Stengels; das ihr zugewendete Kind liebkost seine Mutter mit der rechten Hand, in der linken hält es einen Apfel. Selbst die Hauptmotive der Gewandung und des Faltenwurfs sind auf beiden Darstellungen dieselben. Auch die Stellung und Bewegung der Madonna des Altärchens im Louvre (Molinier, Catalogue etc. n. 66) ist wesentlich dieselbe, wogegen hier die Motive des Faltenwurfs wesentlich anders sind als dort. Bei erstgenannten zwei Madonnen fällt der über die Brust zusammengehaltene Mantel zu beiden Seiten in welligen Kurven frei herab, nur rechts etwas vom Arm aufgerafft, wogegen bei der Madonna am Louvrealtärchen der Mantel von links nach rechts (für den Beschauer) quer über den Leib gezogen ist.

An den Innenseiten der eintheiligen Flügel des Altärchens des Fürsten von Liechtenstein sind in zwei Reihen übereinander vier Szenen aus dem Marienleben in feiner Stilisirung und Durchführung, jedoch im Wesentlichen wieder nach der geschilderten Compositionsweise vorgeführt.

Ganz abweichend von der gewöhnlichen Darstellungsweise ist nur die Verkündigung, links oben. Der Engel ist hier nicht aus der Luft herabschwebend, sondern vor Maria stehend und die rechte Hand erhebend dargestellt. Maria's Bewegung, mit der erhobenen rechten Hand und dem Buch in der Linken ist zwar die in dieser Gruppe von Kunstwerken übliche, nur schaut sie diesmal selbstverständlich nicht empor, sondern neigt das Haupt sanft vor dem Engel. Von oben berührt ihr Haupt noch die Hand Gottes.

Die Gruppe der Heimsuchung, oben rechts entspricht genau dem üblichen Typus, nur dafs Maria's Hand diesmal horizontal, statt aufwärts auf dem Leib der Elisabeth ruht. Im Uebrigen sind selbst die Hauptmotive der Gewandung und des Faltenwurfes die gewöhnlichen, aber in besonders vornehmer Stilisirung.

Auch die Gruppe der hl. drei Könige links unten weicht von den uns bekannten Typen wenig ab; der einzige wesentliche Unterschied ist vielleicht nur, dafs diesmal der jugendliche König die rechte Hand auf seine Büchse

[5]) Photographie des Kensingtonmuseums. Ivories n. 3797.

[6]) Nach Tafel 71 der Veröffentlichung der Kirchlichen Ausstellung des mährischen Gewerbemuseums 1884—1885. Das Altärchen wird dort als italienisch bezeichnet. Nach der Angabe der vorgenannten Publikation ist das Altärchen geschlossen 0,105 *m*, offen 0,215 *m* breit; ohne Sockel 0,32 *m*, mit Sockel 0,36 *m* hoch.

legt, während er sonst mit ihr den Mantelsaum hält. — Auch die Darstellung im Tempel rechts unten schliefst sich dem üblichen Typus (diesmal ohne Joseph) an, wie wir ihn z. B. auf dem von Schnütgen veröffentlichten Altärchen sowie auf dem im Louvre (Molinier n. 66) finden.

Es ist nach Allem daher kein Zweifel, dafs auch das Altärchen des Fürsten von Liechtenstein zu der nämlichen Richtung, wie die vorher genannten Altärchen gehört, wozu auch die einfache früh-gothische Architektur, mit Ausnahme der Profilirung des Baldachingiebels stimmt, die, wie bemerkt, wahrscheinlich von einer Restaurirung herrührt.

Dagegen ist der an diesem erhaltene länglichviereckige Sockel mit der einfachen Profilirung durch Schmiegen wieder ganz entsprechend jenem an dem von Schnütgen veröffentlichten Altar im Kensingtonmuseum.

So weit meine Aufzeichnungen reichen, befindet sich ein dem letztgenannten ganz gleiches Altärchen mit Resten von Vergoldung und Polychromirung im kunsthistorischen Museum zu Wien (Saal XVII. Vitrine III n. 8), welches im Katalog derselben,[7]) wohl wegen des Kernes, als von Holz und als italienische Arbeit bezeichnet wird. Ferner soll auch das Krakauer Hausaltärchen, abgebildet bei Hefner von Alteneck, (Trachten, Geräthschaften und Kunstwerke. 1861. Tafel 169) vollkommen diesen beiden Kunstwerken gleich sein.[8])

Wir haben an allen bisher angeführten Werken trotz gewisser Verschiedenheiten in den Typen, sowie in den Einzelnheiten der Formen und Kompositionen und trotz der unleugbaren Verschiedenheiten im Stil und in der Güte der Ausführung, doch gleichzeitig sowohl in der Architektur wie in der Anordnung und Ikonographie der darauf dargestellten Figuren und Vorgänge so viele schlagende Uebereinstimmungen gefunden, dafs ein engerer genetischer Zusammenhang zwischen denselben nicht geleugnet werden kann. Wir haben es hier also mit den Erzeugnissen einer streng abgegrenzten lokalen Richtung, Schule oder besser vielleicht industriellen Unternehmung zu thun, welche freilich zugleich sowohl geschicktere wie weniger geübte Hände beschäftigte und wohl auch innerhalb eines längeren Zeitraums, nehmen wir an von etwa dreifsig Jahren, gewohnheits- und überlieferungsmäfsig nach denselben Formenschablonen und Vorzeichnungen fortarbeitete, wobei kleine Variationen der Individualität der betheiligten Kräfte gestattet und wesentlich auch von dem Marktpreise bestimmt waren, welche die einzelnen Artikel erhalten sollten, um sowohl höheren wie bescheideneren Ansprüchen der Käufer gerecht zu werden.

Es bleiben nun die Fragen zu erörtern übrig, in welche Zeit und in welches Land der kunstindustrielle Betrieb zu verlegen sei, welcher der Erzeugung dieser Altärchen zugewendet war. Beide Fragen hängen eng zusammen, indem der Versuch, sie zu beantworten, uns nöthigt, uns unter anderen, durch Zeit und Ort bestimmten Werken der Skulptur und architektonischen Dekoration umzusehen, welche Vergleichspunkte bieten, und danach festzustellen, in welcher Epoche und in welchem Lande formal, stilistisch und ikonographisch die Anknüpfungspunkte und Voraussetzungen, das milieu der besprochenen Kunstwerke sich finden.

Diese Erörterung dürfte um so weniger überflüssig sein, als, wie wir gesehen haben, unter den Schriftstellern, die sich bisher mit einzelnen dieser Werke beschäftigt haben, zwei Meinungen über das Ursprungsland dieser Altärchen sich gegenüber stehen, während bezüglich der Epoche, der sie angehören, weniger Verschiedenheiten der Ansichten herrschen.

Während Schnütgen, Molinier und Andere diesen Arbeiten französischen Ursprung zuschreiben, bezeichnen Bock das Altärchen zu Halberstadt, Labarte dasjenige der Sammlung Debruge-Duménil (später Webb), die Verfasser des Textes zur Publikation der kunstgewerblichen Ausstellung des mährischen Gewerbemuseums 1884—1885, sowie der Uebersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses die Altärchen des Fürsten von Liechtenstein, sowie des kunsthistorischen Museums in Wien als italienische Arbeiten. Ja, eines dieser Altärchen, n. 7592—1861 im Kensingtonmuseum wird sogar dem Andrea Orcagna zugeschrieben. (Schlufs f.)

Innsbruck. Hans Semper.

---

[7]) Uebersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses p. 185.

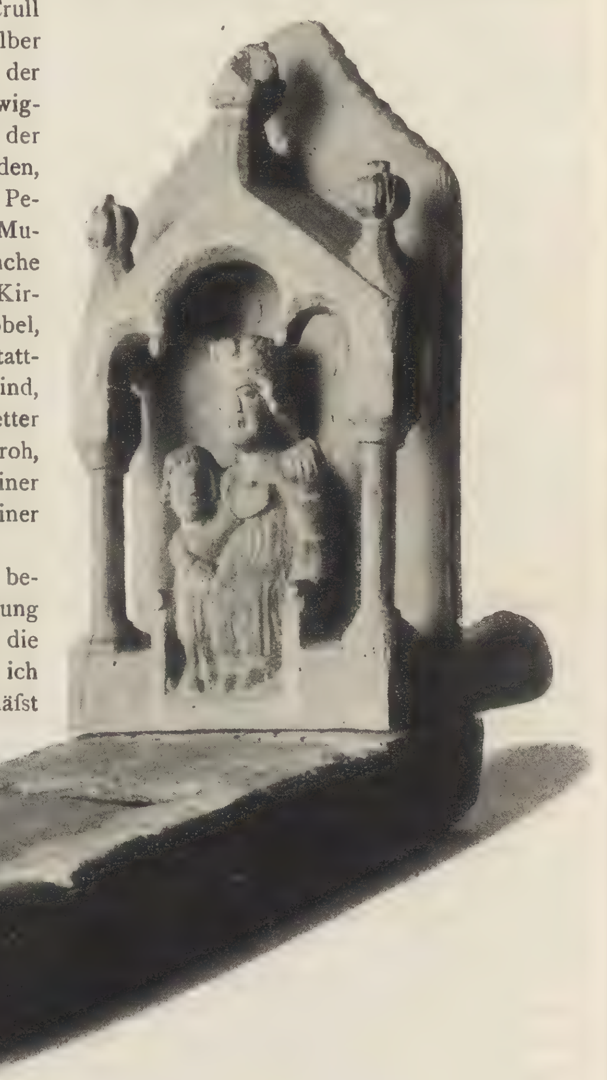
[8]) Nach dem Text zur obengenannten Publikation des Mährischen Gewerbevereins, p. 12.

Romanisches Opferbrett im Nationalmuseum zu Stockholm.

Mit Abbildung.

ie Opferbretter (Bëlte), die anstatt der Klingelbeutel und wohl vor denselben zum Einsammeln der Almosen in den Kirchen dienten, scheinen nur im Norden heimisch gewesen zu sein: in Mecklenburg, wo sich das (von Crull in Bd. II, Sp. 393 ff. beschriebene) in Silber ausgeführte, schöne gothische Exemplar der Kirche von Bützow erhalten hat, in Schleswig-Holstein, wo noch mehrere Exemplare aus der Barockzeit vorhanden, zumeist aber in Schweden, wo sie bis in den Schlufs der romanischen Periode zurückreichen. In dem städtischen Museum zu Wisby auf Gotland, in welchem manche aus den zahlreichen, zumeist romanischen, Kirchen der Insel stammende mittelalterliche Möbel, Figuren, Glasgemälde, Geräthe zu einer stattlichen, merkwürdigen Sammlung vereinigt sind, habe ich vier oder fünf derartige Opferbretter bemerkt, die sämmtlich aus Holz, ziemlich roh, in frühgothischen Formen gebildet, aus einer mit einer Handhabe versehenen und von einer Heiligenfigur bekrönten Schaufel bestehen.

Ein besonders interessantes Exemplar befindet sich in der mittelalterlichen Abtheilung des Nationalmuseums zu Stockholm, und die hier beigegebene Abbildung, für welche ich die photographische Aufnahme veranlafste, läfst dessen Form genau erkennen. Ein oblonger ausgehöhlter Teller von 27 *cm* Länge, $12^{1}/_{2}$ *cm* Breite, $3^{3}/_{4}$ *cm* Höhe ist zu zwei Dritteln mit dünnen Holztafeln belegt, so dafs von der Vertiefung nur die vorderen 8 *cm* frei bleiben zum Einwerfen der sofort nach hinten verschwindenden Opferpfennige. Die an der entgegengesetzten Schmalseite befestigte Handhabe besteht in einem $9^{1}/_{2}$ *cm* langen Stück Hirschhorn. Nach dieser Seite bildet ein $21^{1}/_{2}$ *cm* hoch aufstehendes, etwas rückwärts geneigtes, oben zugespitztes Brett den Abschlufs, durch eine von zwei Säulen getragene, mit einem Kleeblattbogen versehene, Arkade blendartig verziert. Diese ist aus der 4 *cm* dicken Wandstärke herausgemeisselt mit Einschlufs der das dreieckige Frontispiz bekrönenden Knöpfe, der freistehenden Säulen mit ihren Würfelkapitälen und der auf einem Sessel thronenden Figur der Gottesmutter, der diese Arkade als Baldachin dient. Ihr über den Rücken lang herunterwallendes gewelltes



Romanisches Opferbrett im Nationalmuseum zu Stockholm.

Haar wird von der Lilienkrone bedeckt. Mit ihrer erhobenen linken Hand hält sie den Apfel, zu dem das neben ihr stehende, nur bis an die Kniee mit dem Röckchen bekleidete Kind seine etwas unförmliche Linke ausstreckt, während es von der Mutter mit der Rechten umfafst wird. Das Kind hat ungewöhnlich grofsen Kopf, dickes, unten gewulstetes Haar. Die ganz dünne, ohne Kreidegrund, aufgetragene, durchsichtige Bemalung wird von der rothen Farbe beherrscht, mit Ausnahme der Basen, Kapitäle, Bogeneinfassung, die grün gestrichen sind. Die Mutter hat grünes Gewand, das Kind rothes Röckchen und von den Knieen an grüne Höschen oder Strümpfe und, wie die Mutter, schwarze Schuhe. Das Ganze hat als das Machwerk eines einfachen ländlichen Schnitzers ein durchaus handwerkliches Gepräge, schliefst sich aber den Erzeugnissen der Uebergangsperiode wie in der architektonischen Umrahmung, so in der figuralen Gestaltung als ein aus richtigem Stilgefühl hervorgegangenes, gut disponirtes und durchgeführtes Gebilde an. Der eigenthümliche Umstand, dafs das Kind nicht auf dem Schofse der Mutter sitzt und nicht mehr die sonst bis tief in's XIV. Jahrh. übliche Tunika trägt, legt den Gedanken nahe, diese Almosenschaufel reiche, trotz der frappanten romanischen Formen, doch vielleicht nicht bis in deren Zeit, sondern nur in eine um manches Jahrzehnt jüngere Periode zurück.

Uebrigens darf dieselbe als typisch bezeichnet werden, insoweit bei allen derartigen Opferbrettern die die Hand verdeckende Rücktafel mit einem Heiligenstatuettchen verziert ist, wohl dem Patron der Kirche oder der Bruderschaft, für welche die Gaben gesammelt wurden; und die so gefällige wie würdige Gestaltung dürfte, in Verbindung mit der praktischen Einrichtung, wohl zur Nachbildung anregen. Schnütgen.

Aquamanil-Leuchter im Nationalmuseum zu Stockholm.

Mit Abbildung.



Der hier abgebildete eigenthümliche Leuchter ist vor Jahren in Skåne (südl. Schweden) ausgegraben, vor Kurzem auf einer Auktion für das schwedische Nationalmuseum erworben worden. Er bildet, $35^1/_2$ *cm* hoch, ein einziges Gufsstück ohne Ansätze bezw. Verlöthungen und gibt als solches in Bezug auf die Art seiner Entstehung allerlei Räthsel auf, deren Lösung mir nicht vollständig gelungen ist, wenn ich mich nicht auf die Annahme zurückziehen will, dafs er nur auf der Laune des Giefsers oder seines Auftraggebers beruhe, mithin als eine Art von Scherz zu betrachten sei.

Der sonderbare Gegenstand setzt sich nämlich aus Aquamanile und Leuchter zusammen, die sich doch zum gemeinsamen, wenigstens zum gleichzeitigen Gebrauche vollständig ausschliefsen. Jenes ist mit einer gewissen Sorgfalt, dieser mit unverkennbarer Roheit behandelt. Jenes kann wegen seiner Eingufsstelle auf dem Kopfe und seines Ausgusses durch die Schnauze nur funktioniren, nur gefüllt werden, wenn es auf den Hinterfüfsen aufrecht steht, also in einer nicht blofs ganz ungewöhnlichen, bei den weit vorgestreckten Vordertatzen geradezu unerklärlichen, sondern sogar unmöglichen Stellung, weil es auf jenen allein, ohne sonstigen Halt gar nicht standfähig ist.

Es legt sich nun freilich zunächst der Gedanke nahe, der Giefser habe ein vorhandenes vierfüfsiges Aquamanile in Wachs abgeformt, und daraus durch allerlei Umbildungen, besonders der Hinterfüfse und des Kopfes, der dann eine ganz andere Haltung erforderte, wenn er überhaupt zur Aufnahme von Wasser geeignet sein sollte, ein neues Modell geschaffen. Allein diese Prozedur würde so viele Umständlichkeiten verursacht haben, dafs eine ganz neue Schöpfung viel leichter herzustellen gewesen wäre, schwerlich auch das einheitliche, formschöne Gefäfs sich ergeben hätte, als welches die Bestie sich darstellt, zumal mit der Kapuzenbekleidung, die viel eher zur aufrechten, wie zur gebückten Haltung pafst. Dennoch kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs das Aquamanile nicht zugleich mit dem Leuchter entstanden, dieser vielmehr erst nachher aus ihm durch plumpe Angliederungen an das Modell gebildet ist. Die formlose Gabel, welche sich aus den beiden Hinterfüfsen entwickelt, vielmehr deren Hufen in ganz unorganischer Weise vorgeschuht ist, um das Ganze standfähig zu machen, kann unmöglich auf ursprünglicher

Anordnung beruhen, und auf die ungeschickte Art, wie die Vorderklauen die Lichterschalen halten, spricht gegen eine solche Lösung, wie ferner die derbe Behandlung der Leuchtereinrichtung nur bei der Annahme späterer Beifügung durch minder geschickte Hand erklärlich ist. Auch darin spricht sich deren Ungeschicklichkeit aus, dafs für den Leuchteransatz ein rohes Eisenmuster als Vorbild gedient hat, indem sogar die Vernietung der Teller (von denen der eine abgebrochen ist) auf die runde Querstange bei der Uebertragung in den Gufs beibehalten ist, dessen Einheitlichkeit endlich noch durch die gleichmäfsige gelbliche Metallfärbung bestätigt wird.



Die Bestie scheint, trotz der Hufenfüfse, einen Hund darstellen zu sollen, der Henkel, einen Salamander, der an den Deckelscharnieren des Kopfeingusses seinen Ausgangs-, an dem Zipfel der Kapuze seinen Endpunkt hat. Die bestimmte Art, mit der durch die wenigen eingemeifselten Linien die Augenbrauen, der Halskranz, die Haare der Vorder- und Hinterfüfse markirt werden, verräth eine gewandte Hand, so dafs auch hieraus zu folgen scheint, erst die fertige (mifsglückte) Bestie sei für den Leuchter als Modell benutzt worden, vielleicht schon in ihrer Entstehungszeit, als welche wohl die Mitte, oder die zweite Hälfte des XIII. Jahrh. zu betrachten ist. Schnütgen.

Die Gebetbücher des Kardinals Albrecht von Brandenburg.



achdem der Herausgeber dieser Zeitschrift zwei hervorragende aber verschollene Schatzstücke des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Erzbischofs von Mainz, entdeckt und in den beiden letzten Heften beschrieben hat, ist es angezeigt, auch noch auf ein kaum bekanntes Gebetbuch desselben Kardinals hinzuweisen.

Die schönen Reste seines Breviers zu Kassel sind von Knackfufs in dessen »Deutsche Kunstgeschichte« II, 34 f. und von Destrée sowohl in der »Revue de l'art chrétien« V (1894) 10 s. als in dessen »Heures de Hennessy« p. 61 eingehend behandelt. Das prachtvolle, von Niklas Glockendon 1524 für 500 Fl. ausgemalte Messbuch Albrechts hat Merkel schon 1836 allgemein bekannt gemacht durch das Buch: »Die Miniaturen und Manuscripte der Kgl. Bayr. Hofbibliothek zu Aschaffenburg.« Derselbe Niklas Glockendon († 1535) malte nun für den Kardinalerzbischof jenes deutsche Gebetbuch aus, das kaum beachtet worden ist. Es ruht zu Modena, hat das Bibliothekszeichen: Ms. XII, I, 22., Quart, ist etwa 21,5 *cm* hoch bei 15,5 *cm* Breite und trägt den Titel: »Gebete und Betrachtungen des Lebens des Mitlers Gottes und des Menschen, unsers Herren Jesu Christi, von Anfang seiner heyligen Menschwerdung, von alle seinem Leyden bis in das Endt seines allerbittersten Sterbens an dem Holtz des heiligen Kreutzes menschlichs Gemuet bewegend und reytzend zu Andacht.« Der Text ist recht ansprechend. Er beginnt: »Gott, mein Herr, ich beger Dich zu loben.« Seine 41 Bilder entwickeln die Motive der Biblia pauperum. In ihrer Mitte ist meist ein Ereignifs aus dem N. Testament geschildert, am Rande ein zum Hauptbilde in Beziehung stehendes Vorbild aus dem A. Bunde. Das aus den verschlungenen Buchstaben N G gebildete Monogramm des Niklas Glockendon findet sich in den Miniaturen, welche wir in unserer unten folgenden Aufzählung mit 3, 5, 11, 13, 22, 24, 27, 30, 33, 34, 37 und 38 bezeichnen werden. Wahrscheinlich haben Andere, wohl besonders seine Brüder nnd Schwestern, die übrigen Bilder der Handschrift gemalt. In allen Gemälden tritt Dürers Einflufs mehr oder weniger stark hervor. Manches ist fromm und innig, anderes recht derb und realistisch aufgefafst. Der Faltenwurf und die Architekturen sind meist noch spätgothisch, obwohl in der Mitte des Buches, der 24. Miniatur gegenüber, in einer Initiale die Jahreszahl 1534 eingetragen ist. Die Farbengebung ist reich; oft wurde Blau oder Roth stark mit Weifs gehöht. Zuweilen tritt feine Goldhöhung ein. Christus trägt stets ein langes violettes Gewand ohne Gürtel. Statt des Nimbus hat er ein zartes Strahlenkreuz. Marias Haupt umgeben ähnliche Strahlen; das der Apostel bleibt ohne solche Auszeichnung. Der Inhalt der einzelnen Bilder ist folgender:

1. Wappen des Kardinals von Brandenburg. In der Mitte stehen die Schilde der Bisthümer Mainz, Halberstadt und Magdeburg. 2. Erschaffung der Eva. Im Rande die Erschaffung der Thiere, im Hintergrunde der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und das erste Opfer.

3. Die Verkündigung. 4. Die Anbetung des Christkindes durch Maria und Joseph, durch Engel und zwei Hirten. Im Rande kniet Moses vor dem Dornbusch (Exod. 3). 5. Christi Beschneidung. Im Rande die Szene einer Geburt (Marias ?). 6. Christus steht als Kind unbekleidet zwischen Engeln, welche Leidenswerkzeuge tragen. Im Rande ziehen die Auserwählten in den Himmel ein. Teufel beobachten sie. 7. Die Anbetung der Könige. Im Rande die Königin von Saba vor Salomon (3. Reg. 10). 8. Christi Opferung im Tempel. Im Rande opfert Anna den Knaben Samuel (1. Reg. 1). 9. Die Flucht nach Aegypten. Im Rande David flieht vor Saul (1. Reg. 23). 10. Mord der unschuldigen Kinder. Im Rande Athalia läfst die königlichen Kinder tödten (4. Reg. 11). 11. Christus lehrt als Knabe im Tempel. Im Rande steht ein König (Saul) vor einer Versammlung von Juden (1. Reg. 10[?]).

12. Die Taufe Christi. Im Rande der Zug durch das rothe Meer (Exod. 14). 13. Die Versuchung Christi. Im Rande sitzt ein Prophet (Elias?) in grüner Landschaft an einem Flusse (3. Reg. 19?). 14. Die Erweckung des Lazarus. Im Rande erbittet das Weib von Sarepta von Elias die Auferweckung ihres Knaben (3. Reg. 17).

15. Der Einzug Christi in Jerusalem. Im Rande ist in naiver Art der Einzug Davids dargestellt. Er trägt das Haupt des Goliath hoch auf der Spitze seines Schwertes. Hinter ihm reitet Saul mit seinem Heere. Vorne kommen aus Jerusalem Frauen mit Trommeln und Cymbeln (1. Reg. 17). 16. Das letzte Abendmahl. Im Rande begegnet Melchisedech dem Abraham (Gen. 14). 17. Die Fufswaschung. Im Rande wäscht Abraham den drei Engeln die Füfse (Gen. 18). Ringsumher sind Blumen, Schmetterlinge und Vögel gemalt, wie in so vielen flämischen Livres d'heures. 18. Judas mit seinem Beutel im Rathe der Juden. Der Saal hat Renaissanceformen. Im Rande halten die Brüder Josephs Rath, wie sie ihn verderben sollen (Gen. 37). 19. Judas verräth Jesum und Petrus

schlägt dem Malchus das Ohr ab. Im Rande tödtet Joab meuchlings den Abner (2. Reg. 3). 20. Christus wird von den Häschern ergriffen. Im Rande wird ein König gefesselt weggeführt. Ringsherum malte der Künstler Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Phantasiegestalten, die schiefsen u. s. w. 21. Christus wird vor Annas geführt. Auf dem Bildchen, das den Rand füllt, wird der Prophet Michäas in den Kerker geleitet (3. Reg. 22). 22. Petrus verleugnet den Herrn. Drastisches Bild voll Leben und Wahrheit. Petrus steht verlegen vor der Magd und den Knechten, die auf ihn eindringen. Im Rande Blumen und Vögel auf Goldgrund. 23. Christus vor Kaiphas. Im Rande stehet Jeremias vor dem Gerichte der Juden (Jerem. 26). 24. Christus vor Pilatus. Im Rande wird ein Mann vor einen König geführt. 25. Christus wird verspottet. Im Rande ein Veronikabild und ein Lamm Gottes, weifs auf Schwarz gemalt. Ringsumher Perlen und Edelsteine. 26. Christus vor Pilatus verklagt. Feines mit Gold gehöhtes Bild. Der Rand in Gold und Braun mit Architekturstücken gefüllt. 27. Geifselung Christi. Im Rande ist Job dargestellt (Job. 1). 28. Die Dornenkrönung. Im Rande flieht David aus Jerusalem (2. Reg. 16). 29. Ecce homo. Im Rande ist das dritte Kapitel der Weissagung des Propheten Zacharias dargestellt. Der Prophet steht unten und erblickt oben den Hohenpriester Jesus zwischen einem Engel und einem Teufel. 30. Die Händewaschung des Pilatus. Im Rande schreien die Babylonier gegen Daniel, den der König ihnen überläfst (Dan. 14). 31. Jesus trägt sein Kreuz, Jsaak das Holz (Gen. 22). 32. Die Kreuzigung. Abraham will den Isaak opfern (Gen. 22). 33. Der Heiland steht entkleidet in blauen Wolken und zeigt seine Wunden. Den Rand des schönen Bildes füllen Blumen. 34. Zwei Engel halten den grofsen, in drei Sprachen geschriebenen Kreuzestitel, zwei andere tragen brennende Kerzen, ein fünfter ein Weihrauchfafs. Im Rande sind auf Goldgrund Blumen und Schmetterlinge gemalt. 35. Die Kreuzigung. Maria steht mit den Frauen vor dem Kreuze. Im Hintergrund zwei Reiter, im Vordergrund vier würfelnde Soldaten, im Rande die Erhöhung der ehernen Schlange, zu der die Gebissenen aufschauen (Num. 21). 36. Maria sitzt in der Mitte, von sieben Schwertern getroffen. In einem ersten Rande sind in sieben Szenen ihre Schmerzen dargestellt und zeigt David, in Gold und Grau gemalt, auf Maria. In einem zweiten Rande, der dem gewöhnlichen entspricht, sieht man Disteln und Dornen und einen Fuchs, welcher ein Huhn wegträgt. Das ist doch geistreicher, als wenn z. B. in einem Livre d'heures zu Bologna (Aul. III. Appendix 1274, n. 180, n. 1140) im Rande um die Kreuzigung weinende Engel, eine betende Dame, Knechte, welche um Christi Kleider würfeln, ein Fuchs, ein Löwe und Karrikaturen angebracht sind. 37. Die Eröffnung der Seitenwunde. Im Rande die Erschaffung der Eva aus Adams Seite. 38. Nikodemus bittet den Pilatus um den Frohnleichnam. Im Rande auf Goldgrund, Blumen, Früchte, Vögel u. s. w. 39. Marias Klage bei Christi Leiche. Im Rande Ruth: *„Nolite me vocare Noemi sed Maram"*, und Respha (?2. Reg. 21). 40. Grablegung. Im Rande wird Jonas ins Meer geworfen. 41. Kapitelsüberschrift: „Ain Gebett von den fünff Wundenn unsers Herrn Jesu." Im Bilde sieht man oben Jesu Herz, seine Hände und Füfse mit fünf Wunden. Unten knieen Kaiser und Papst mit ihrem Gefolge; sie schauen nach oben und beten; vor ihnen belebt ein Flufs die Landschaft. Im Rande halten Engel Schilde mit den Leidenswerkzeugen, d. h. „Die Wappen Christi".

Die Ikonographie des Mittelalters ist festgehalten, aber erweitert. Oft sind ganz neue, geistreich ausgewählte Vorbilder eingesetzt. So ist denn dies Buch nach Inhalt und Ausstattung, wie jenes schöne Kreuz, ein auf der Grenze zweier Perioden stehendes Werk, das manche Vorzüge der einen wie der andern in sich vereint.

Steph. Beissel.

Ueber Entwürfe und Studien zu ausgeführten Werken Alb. Dürers.



Im Kupferstichkabinette des Museums zu Berlin (ed. Lippmann Nr. 25) befindet sich die Skizze einer Kreuzabnahme. Der Heiland ruht halb sitzend, halb liegend zur Linken auf der Erde. Sein Kopf ist in den Nacken gesunken. Die Hände einer Person, die nicht sichtbar ist, haben in das Leinentuch, auf dem der Leichnam ruht, gegriffen und halten diesen durch Unterstützung in den Achselhöhlen aufrecht. Auf die Füfse des Heilandes beugt sich die knieende Magdalena von rechts her tief herunter, indem sie die Arme auf den Boden aufstützt; rechts neben ihr steht das Salbgefäfs. Ich glaube, dafs diese Skizze, die auch Ephrussi ca. 1511[1]) datirt, einer der früheren, im Gegensinne gezeichneten Entwürfe zu der Kreuzabnahme in der kleinen Holzschnittpassion von 1511 ist. Besonders bezeichnend ist die Art der Aufrechterhaltung des Oberkörpers. Die Lagerung der Arme ist auf der Vorarbeit, wie auf dem Schnitte eine durchweg übereinstimmende; desgleichen die Haltung des Oberkörpers. Die Beine sind im Schnitte mehr angezogen. Die Magdalena ist auf dem letzteren tiefer gestellt, beugt sich aber, indem sie die Unterarme auflegt, über die Füfse des Heilandes, hier wie dort.

[1]) Ephrussi Dürer et sex dessins p. 172.

Unter Nummer 307 hat Lippmann die Zeichnung eines kleinen Engelköpfchens aus der Louvresammlung publizirt mit der Bemerkung, dafs das Blatt erst 1506 als eine der vielen Studien zu dem Rosenkranzfeste entstanden sei. An und für sich ist das gerne möglich. Das Köpfchen findet sich jedoch auf dem erwähnten Bilde nicht; wohl aber auf der Madonna mit dem Zeisig vom Jahre 1506 in Berlin.[2]) Diese wird bekanntlich von zwei Engeln gekrönt. Die Zeichnung gibt im Gegensinne den Kopf des Amoretten zur Rechten. Die Uebereinstimmung ist bis auf die Vertheilung von Licht und Schatten genau. Weshalb Dürer die Studie im Spiegelbilde gezeichnet hat, ist mir allerdings nicht erklärbar. Wahrscheinlich wollte er sie ursprünglich anders verwenden. Andererseits war seinem mit dem „Umkehren" ja sehr vertrauten Auge eine derartige Handlung nichts Ungewohntes. Ich möchte in Parenthese bemerken, dafs auf der Louvrezeichnung (ed. Lippmann 312), die den Kopf eines Knaben, ganz von vorn gesehen, mit kurzem Kraushaar gibt, uns das in allen Einzelheiten exakte Vorbild für den Kopf des Christuskindes auf dem Berliner Gemälde zeigt. Das Blatt ist auf dem blauen venetianischen Papier gezeichnet und mit Weifs gehöht.

Darf man die prachtvolle Federzeichnung in brauner Tinte (ed. Lippmann Nr. 399) beim Herzoge von Devonshire mit der Madonna mit dem Zeisige in eine allgemeine Verbindung bringen? Ich weise auf die feinen Formen des liebreizenden Antlitzes, auf die edelgeformten Hände, auf die Gewandung, z. B. die Kräuselung am Arme, den kleinen Johannisknaben hin. Es könnte sich allerdings nur um einen ersten bezw. einen anderen künstlerischen Gedanken handeln, aus dessen Verfolgung das Bild dann schliefslich entstand. Chronologische Schwierigkeiten ergaben sich meines Erachtens nicht. Denn die Zeichnung mufs ziemlich gleichzeitig entstanden sein. Italien ist nicht zu leugnen.

Diese kleinen, wahrscheinlich in Venedig entworfenen Kinderköpfe haben Dürer, wie ich auch an einer anderen Stelle nachweisen werde, noch lange in der Erinnerung gelebt. Das beim Bilde der Madonna mit dem Zeisig verwandte Köpfchen findet sich, rechtseitig, wieder auf dem Mittelbilde des Heller'schen Altares. Und zwar links vom krönenden Christus, etwa in halber Leibeshöhe dieses. Die Kongruenz ist evident. Es sind nur die Aermchen hinzugefügt, in deren Händen das Englein eine Schelle hält. Auf dem nämlichen Gemälde ist auch der Kopf benutzt worden, von dem wir nur den Schädel, Hinterkopf, und von dem Gesichte einzig die Nase und Oberlippe sehen (ed. Lippmann 309). Drehen wir die Pinselzeichnung herum, so dafs dir Nase nach oben kommt, so haben wir den Putto vor uns, der in der unteren Reihe von Engeln sich zu äufserst der linken Seite des Heilandes befindet. Ebenso hat der Kopf eines Kindes mit lockigem Haar im Louvre auf dieser Himmelfahrt Mariä Verwendung gefunden. „Die Schultern sind dargestellt in dreiviertel Stellung nach links, während der Kopf in starker Drehung von vorn nur etwas nach rechts geneigt, sichtbar wird. Der Blick geht nach rechts" (ed. Lippmann Nr. 313). Gerade unter dem linken Fufse Christi treffen wir den kleinen Burschen als beflügelten Engel wieder an. Soweit die mir vorliegende Photographie der Himmelfahrt Mariä aus der Riehl'schen Publikation der Gemälde Wohlgemuth's und Dürer's ein Urtheil zuläfst, ist der so energisch nach links gedrehte Kindeskopf, dafs das Gesicht nur im verlorenen Profile sichtbar wird und der schwach behaarte Hinterkopf hervortritt im Gegensinne, aber in der gleichen Haltung auf der rechten Bildseite, am linken Fufse Gott Vaters benützt worden (ed. Lippmann 310).

Auf dem Holzschnitte der Krönung Mariä von 1510 nehmen wir, im Gegensinne, den herrlichen geflügelten Kopf eines Kindes wahr, den Dürer 1506 zeichnete. Wir bemerken ihn rechts hinter dem Mantel Gottes. Auf dem Rosenkranzbilde, für das er ohne Zweifel einst gezeichnet wurde, habe ich ihn nicht finden können. Lippmann a. a. O. unter Nr. 114 spricht auch nur die soeben von mir formulirte Annahme ganz allgemein aus, ohne eine bestimmte Gestalt angeben zu können. Das Blatt besitzt die Kunsthalle in Bremen.

Mit einer gewissen Reserve möchte ich die schöne von 1503 datirte Studie eines Madonnenkopfes bei v. Franck in Graz (ed. Lippmann 163) mit dem letzten Blatte im Marienleben (B. 95) in Verbindung bringen. Die grofse Zeitdifferenz darf uns nicht stutzig machen. Alle Künstler greifen ruhig zu alten Zeichnungen, um sie

[2]) Vergl. Rosenberg »Zeitschrift für bildende Kunst« 1893 p. 229.

in einem späteren Zeitpunkte zu verwenden. Gerade Dürer hat uns ja auf das deutlichste bewiesen, wie souverän er über seine Studien verfügte. Es ist z. B. die minutiös durchgearbeitete Zeichnung zur Lucretia 1508 entworfen, das Bild aber erst 1518 gemalt. Wenn ich auf jenes Blatt mit dem Kopfe einer Madonna rekurriren möchte, so geschieht es wegen der überraschenden Gleichheit in der Kopfhaltung und in der Licht- und Schattenvertheilung. Man vergleiche z. B. die linke Gesichtshälfte der geschnittenen Madonna mit der entsprechenden auf der im Spiegelbilde gezeichneten. Ferner ist die Haarbehandlung wenigstens eine sehr ähnliche. An Differenzen etwas schwerwiegenderer Natur sind einzig anzuführen: der Mangel des Stirnreifes und die niedergeschlagenen Augen auf dem Studienblatte, während die Madonna auf dem Holzschnitt mit geöffneten Augen nach rechts blickt. Aber gerade dieses „Wegblicken" ist innerlich verwandt mit dem Niederschauen.

Die Berliner Kupferstichsammlung bewahrt von Dürer eine weifs gehöhte Pinselzeichnung in Tusche auf rothbraun grundirtem Papier mit Gewandstudien und mit einer im Umrifs skizzirten vorgeneigten Gestalt einer Madonna. Die eine Gewandstudie gibt die stehende Figur einer Maria, deren Hände leicht erhoben sind und deren Kopf ein wenig geneigt ist. Mir erscheint diese Studie als eine rechtseitige zu der Madonna auf der Grablegung in der gestochenen Passion (1512). Es fehlt das Kopftuch; im übrigen ist aber die Aehnlichkeit in der Anordnung beider Mäntel eine sehr grofse. Man beachte die Art und Weise, mit der der Stoff um und über den linken Arm festgekniffen wird. Es entsteht hier ein bauschiger Sack, dessen Konturen auf beiden Arbeiten fast absolut identisch sind und dessen Ausfüllung mit kleinen hin und her schiefsenden Falten jedenfalls ähnlich ist. Der Hauptunterschied wird durch die grofse Längsfalte auf dem Stiche, die der äufseren Linie parallel läuft, hervorgerufen. Hier liegt dem Entwurfe gegenüber eine Vereinfachung vor. Weiterhin betone ich die sehr übereinstimmende Faltengebung des den Leib und den Unterkörper bedeckenden Manteltheiles. Endlich ist die einander aufserordentlich nahestehende Beleuchtung und die ganze Körperhaltung sehr bestimmt hervorzuheben. Der Kopf, soweit die nur angedeuteten Linien ein Urtheil gestatten, war mehr aufwärts gewandt und die Hände waren aufeinander gelegt. Die übrigen späteren Abänderungen an der Seite des Gewandes ergaben sich durch die Kopfhaltung des etwa in Kniehöhe vor der Madonna sich vorbeugenden Mannes, der das Tuch über die Füfse des Leichnames zusammenhält. Obgleich also die Ueberarbeitungen in den Details nicht unwesentliche Veränderungen gebracht haben, so glaube ich trotzdem wegen der übereinstimmenden allgemeinen Anordnung, der Beleuchtung und Körperhaltung in dieser Studie eine erste ausgearbeitete Idee zu der der in Rede stehenden Madonna erblicken zu dürfen. Ob in dem Umrisse der vorgebeugten weiblichen Person auf dem nämlichen Blatte ein Entwurf zu der Madonna oder zu der Magdalena zu sehen ist, wage ich nicht zu entscheiden bezw. zu behaupten. Für die Gewandstudie einer Knieenden vermag ich keine ausgeführte Arbeit Dürer's zum Vergleiche heranzuziehen.

Die Louvresammlung besitzt (ed. Lippmann 318) die Federzeichnung eines an und vor dem Stamme des Kreuzes dreiviertel en face stehenden Christus mit linkem Stand- und rechtem Spielbein. Den Kopf hat er aufwärts gewandt; den rechten Arm mit der geöffneten durchbohrten Hand gesenkt. In der linken hält er einen Becher, in dem er das Blut, das aus der Seitenwunde quillt, auffängt. Diese Zeichnung ist ein erster Gedanke zu dem Christus mit den ausgebreiteten Armen (B. 20). Im Stiche ist der Heiland nur etwas mehr in Vorderansicht dargestellt, der Kopf auf die linke Schulter geneigt und beide Arme sind mit den geöffneten Händen halb erhoben. Die Zeichnung ist wie der Stich, ca. 1512 entstanden. Es ergibt dies eine Vergleichung mit der Studie im Louvre (ed. Lippmann 319) zu dem Christus mit den gebundenen Händen (B. 21). Diese Federzeichnung hat m. E. Ephrussi a. a. O. p. 198 nach der Interpunktion im Texte einzig in dem Zusammenhange zu dem Stiche B. 21 erkannt; den der erstgenannten zu B. 20 jedoch nicht.

Der Sammlung der K. K. Akademie in Wien gehört die Kohlenzeichnung des Brustbildes eines jungen Mannes. Er ist en face gehalten, der Blick leicht gesenkt; eine Mütze bedeckt die gekräuselten Haare. Am oberen Rande hat Dürer geschrieben: Also pin ich gsthalt in achtzehn jor alt (ed. Lippmann 426). Die

Zeichnung ist von 1503 datirt. Die Züge dieses jungen Mannes treffen wir wieder an in dem Bilde eines Unbekannten in der K. K. Gemäldegalerie zu Wien (Belvedere) vom Jahre 1507. Das Porträt ist ebenfalls ein Brustbild. Der junge Mann, dessen gelocktes Haar eine schwarze Mütze schützt, ist dreiviertel en profil nach links gestellt. Ein pelzverbrämter Mantel liegt über einem weifsen Untergewande, das am Halse sichtbar wird. Für die Vergleichung hebe ich besonders hervor: die Augenbrauen, die kleinen Augen, die breite Nasenform mit der sich leicht senkenden Spitze, die vorgewölbte Oberlippe mit der am oberen Rande auffallend konturirten Lippe, der Schnitt des Mundes, das eckige, breite Kinn, den dicken Hals. Diese identischen Einzelheiten erhalten ihre Bestätigung durch die allgemeine Bildung der Gesichter. Mifst man die sich ja gleichbleibenden Horizontalen nach, z. B. auf beiden Arbeiten, von der Augenecke bis zur Mitte des Mundes einerseits und andererseits von dem Nasenwurzelansatze bis ebenfalls zur Mundmitte, so ergeben sich auf beiden Bildnissen dieselben Uebereinstimmungen bezw. Differenzen. Wer der Unbekannte ist, erfahren wir allerdings nun noch immer nicht.[3])

Anders verhält sich dies mit der Zeichnung in London (ed. Lippmann 284), auf der wir das Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren erblicken. Der bartlose Kopf mit seltsam spitzer, vorspringender Nase (Entenschnabel) ist in dreiviertel Wendung nach links gedreht. Das Haupt bedeckt ein Barett, die Schultern ein Pelz, der vorne offen ist und das gefältete Hemd erblicken läfst. Ich datire die Zeichnung ca. 1516/18. Der Dargestellte ist Oswald Krell, den Dürer zuerst im Jahre 1499 in dem Münchener Bilde gemalt hat. Man beachte die beiden sehr auffallenden Falten zwischen den Augenbrauen auf der Zeichnung und auf dem Bilde, den Ansatz der Brauen direkt an diesen Furchen in der Haut, die lange, schnabelartige Nase, die hohe Oberlippe, die zudem vorgeschoben ist, die Einziehung im breiten, kantigen Kinn unter der Unterlippe und die Einkerbung desselben, wie endlich der stark heraustretende Adamsapfel. Den fremden Zug um den Mund hat das Leben gegraben. Die einzige beachtenswerthe Abweichung — da sonst auch die allgemeinen Formen übereinstimmen, wie Horizontalmessungen schnell darthun — besteht zwischen den Haaren auf dem Bilde und auf der Zeichnung. Sie sind hier weit kürzer und nur gewellt, nicht, wie dort, lang herabfallend und gelockt. Die langen Locken auf dem Gemälde sind aber zweifelsohne keine natürlichen, sondern der damaligen Mode entsprechend künstlich hergestellt. Andererseits ist das Haar auf der Zeichnung noch immer sehr voll. Krell, der ca. 18 bis 19 Jahre älter geworden ist, trägt auf der Kreidezeichnung eben sein reiches, natürlich gewelltes Haar kurzgeschnitten, wie es die Männer in reiferen Jahren damals zu thun pflegten. Da alle übrigen wesentlichen Formen und Einzelheiten die nämlichen sind, hier wie dort, so stehe ich, um es zu wiederholen, nicht an, in der Londoner Zeichnung Oswald Krell's Züge zu sehen.

Königsberg i. Pr. B. Haendcke.

[3]) Wie Ephrussi a. a. O. p. 93 zu dieser Zeichnung bemerken kann: . . . et qui est une étude d'après nature pour la tête du hellebardier de gauche (vom Paumgärtner'schen Altare) ist mir absolut unerklärlich.

Bücherschau.

Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. I. Rom. Das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesammtkirche. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin, Allgemeine Verlagsgesellschaft, Friedrichsstr. 240/241.

Von diesem (in Bd. X, Sp. 281/282 angezeigten) monumentalen Werke, welches auf 30 Hefte (à 1 Mk.) berechnet ist, sind bereits zwei Drittel erschienen und an zustimmenden Aeufserungen, anerkennenden Besprechungen, warmen Empfehlungen, hat es demselben wahrlich nicht gefehlt. Das Programm läfst an Uebersichtlichkeit und Vollständigkeit nichts zu wünschen übrig, und die einzelnen Theile und Unterabtheilungen desselben sind von den berufensten Fachmännern so eingehend und sorgsam bearbeitet, dafs von der Persönlichkeit und Wirksamkeit Leos III., von der katholischen Hierarchie, ihrer gegenwärtigen Gliederung und Zusammensetzung, der päpstlichen Familie, also der gesammten Umgebung, der päpstlichen Kapelle, ihrer Einrichtungen und Personen, der Palastverwaltungen und deren Behörden, der heiligen Kongregationen, deren Aufgaben und Besonderungen ein sehr genaues, offenbar ganz zuverlässiges Bild entworfen ist. Die wunderbare Organisation der Kirchenverwaltung wird hier bis in ihre Winkel beleuchtet, und fast jeder Leser

wird überrascht sein durch die Mannigfaltigkeit von Einrichtungen, die, obwohl zumeist schon manches Jahrhundert bestehend, ihm doch mehr oder weniger unbekannt geblieben waren. Ungemein zahlreiche Abbildungen (zwei Lichtdrucktafeln in jedem Heft und mehrere Textbilder fast auf jeder Seite) begleiten die Erörterung und Beschreibung, so dafs von allen irgendwie hervorragenden, sogar von manchen untergeordneten Persönlichkeiten, die behandelt oder erwähnt werden, Porträts beigegeben sind, die meisten Einrichtungen durch Illustrationen veranschaulicht werden, die Kunstschätze des Vatikans und zahlreicher Kirchen zur bildlichen Vorstellung gelangen. Da dieses durch seinen Reichthum fast verblüffende Abbildungsmaterial durchweg auf vortrefflichen Aufnahmen, sei es photographischen, sei es zeichnerischen, beruht und in tadelloser Reproduktion erscheint, so bietet es dem Auge ein wahres Uebermafs von Belehrung und Anregung, zumal es manche bis dahin nicht oder minder bekannte Gegenstände vorführt. Offenbar haben die ungewöhnlich bewanderten Bearbeiter die Veröffentlichung mancher verborgener oder noch nicht hinreichend publizirter Kunstdenkmäler sich als wichtige Nebenaufgabe gestellt, und ohne Zweifel gewinnt deren geschickte Lösung dem grofsen Werke manche Abonnenten. — Für die folgenden Kapitel, welche die Palastsekretariate, die diplomatische Vertretung des hl. Stuhles, das beim hl. Stuhl beglaubigte diplomatische Corps, das römische Vikariat, die römischen päpstlichen Universitäten und Institute behandeln werden, dürfte sich daher die noch stärkere Berücksichtigung dieser Wünsche empfehlen. — Dafs eingehende Register den Gebrauch des inhaltreichen Buches, dem als Nachschlagewerk gewifs eine grofse Zukunft bevorsteht, in jeder Hinsicht erleichtern werden, ist bei der Vertrautheit der Verfasser mit solchen Dingen gar nicht zu bezweifeln.

D. H.

Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Adolf Fäh, Stiftsbibliothekar in St. Gallen. Mit einem Titelbild, 27 Einschaltbildern und 455 Illustrationen im Texte. Freiburg, Herder, 1897. (Preis Mk. 12,50.)

Langsam ist dieses Werk zum Abschlusse gediehen, über dessen erste Lieferungen bereits in Bd. I, Sp. 259 dieser Zeitschr. berichtet wurde. Als stattlicher Band liegt es vor, der die Kunst von ihren ersten Anfängen bis zum Ende der Spätrenaissance behandelt. Der Verzicht des Verfassers auf die Darlegung der Entwickelung, welche die Kunst im vorigen und im laufenden Jahrhundert genommen hat, scheint ein ganz freiwilliger nicht gewesen zu sein und ist insofern zu bedauern, als aus seinen Studien, gerade vom Standpunkte seiner Richtung, vermuthlich interessante Auffassungen und Urtheile sich ergeben würden. Der unverhältnismäfsig grofse Raum (200 Seiten), welchen die Renaissance in Anspruch nimmt, so viel als die romanische und gothische Kunst zusammengenommen, im Unterschiede von den sonstigen, auf streng christlicher Grundlage aufgebauten Lehrbüchern der Kunstgeschichte, zeigt das Bestreben des Verfassers, eigene Wege zu gehen, die auch in dem ebenso grofsen, der griechischen und römischen Kunst gewidmeten Raum seinen Ausdruck findet. Die Berechtigung dieses Bestrebens, welches zumeist wohl auf das Bedürfnifs zurückzuführen ist, der studirenden Jugend mit richtigen Kunstanschauungen an die Hand zu gehen, ist unverkennbar, deshalb der Ausdruck des Wunsches angebracht, es möchte dem Verfasser vergönnt sein, dieses geschlossene System bald in kompakterer Form, in der die leitenden Grundsätze schärfer hervorgehoben sind, durchzuführen, etwa bei der neuen Auflage. Offenbar haben sich hier bei seinen intensiven Forschungen, die manche neue Beobachtungen und Gedanken gebracht haben, auch Blick und Muth erweitert, so dafs er vielleicht in knapperer Fassung mehr zu bieten vermöchte. — Aus dem Bilderschatze könnte Manches fortbleiben, namentlich das ohnehin schon Bekannte, und das minder Bekannte noch vermehrt werden. — Uebrigens ist das Werk nicht nur wegen seiner idealen Richtung, sondern auch wegen der Geschicklichkeit, mit der es zu beschreiben und zu charakterisiren versteht, ein empfehlenswerthes Lehr- und Nachschlagebuch auf dem Familientische. σ

Ueber das alte Freiburg und seine Baudenkmäler hat Leonhard Korth in der Festschrift des Badischen Architekten- und Ingenieurvereins (Seite 196—231) eine Studie veröffentlicht, die um so interessanter ist, als sie sich nur auf die bisher weniger beschriebenen Profanbauten mit Einschlufs der Klöster bezieht, über dieselben, auch über die verschwundenen, die geschichtlichen Notizen mit Zuverlässigkeit zusammenstellt und von den noch vorhandenen Bauten gute Abbildungen bietet, die zumeist auf Zeichnungen von Geiges, Meckel und Anderen beruhen. Bis in das XII. Jahrh. reichen die noch vorhandenen Denkmäler zurück: die beiden Thorthürme, und an diese Reste der alten Befestigung schliefsen sich unmittelbar das Dominikaner- und Franziskanerkloster wie die Niederlassungen der Ritterorden an, die aber zu Grunde gegangen sind bis auf ein Stück des Antoniklosters und bis auf den frühgothischen Kreuzgang des Augustiner-Eremitenklosters. Auch von den Hospitälern ist wenig mehr erhalten, desto mehr aber von den öffentlichen Profanbauten, unter denen das 1515 errichtete »Haus zum Walfisch« die erste Stelle einnimmt, mit seiner fast unversehrten, überaus reichen Fassade. Zahlreich sind die spätgothischen Portale, Erker u. s. w., die andern Häusern zur Zierde gereichen, und auch die Renaissance hat manche Spuren ihrer einflufsreichen, eigenartigen Herrschaft zurückgelassen, die in Giebeln, Erkern, Thoren, schmiedeeisernen Oberlichtern, Thürbändern und Aehnlichem bestehend, ganzen Strafsenzügen ihren alterthümlichen Charakter bewahrt haben, zur Freude der Bewohner, welche, von einsichts- und pietätvollen Künstlern und Kunstfreunden inspirirt, die Erhaltung und Herstellung dieser Denkmäler, mit Einschlufs der Bemalung, auf's sorgsamste sich angelegen sein lassen. Dieses Bestreben noch zu fördern, ist die vorliegende, vornehm geschriebene und ausgestattete Studie sehr geeignet.

Schnütgen.





Männliches Porträt auf Holz, 19 *cm* breit, 28 *cm* hoch.
Ausgezeichnetes, wohlerhaltenes Gemälde von Dierick Bouts in der Sammlung A. von Oppenheim zu Köln.





A. von Oppenheim zu Köln.

Abhandlungen.

Ein Plan für die Malereien in den Fenstern und auf den Wandflächen der Herz Jesu-Kirche zu Köln.

Mit 2 Abbildungen.

Der Bau der gothischen, von Fr. von Schmidt zu Wien entworfenen und begonnenen Kirche des Herzens Jesu in der Neustadt von Köln wird voraussichtlich im Jahre 1899 bis auf den Thurm vollendet sein. Da bereits mehrere Geschenkgeber sich bereit erklärt haben, die Kosten reicher Glasmalereien für einzelne Fenster zu tragen, schien es angezeigt, einen Plan zu entwerfen, der sich auf alle Malereien in den Fenstern und auf den Wänden der Kirche erstrecke. Nur dadurch wird es ja möglich, nach und nach eine einheitliche Ausstattung zu erhalten. Bei der Wahl der zu schildernden Szenen und Personen müssen wegen des Titels der Kirche offenbar Ereignisse und Heilige ausgewählt werden, welche zum Herzen und zur Liebe des Herrn in besonderer Beziehung stehen. Alle diese Bilder müssen sich aber auch an die Centren der Kirche, d. h. an ihre Altäre anschliefsen. Solcher Centren hat dieselbe, wie der Grundrifs zeigt, vier: I. den Herz Jesu-Altar in der kleinen Kapelle hinter dem Hochchor, zu der ein Chorumgang hinführt, II. und III. die Altäre U. L. Frau und des hl. Joseph im nördlichen und südlichen Querschiff, IV. den Hauptaltar im Hochchore. Um diese Altäre mögen sich nun alle Bilder so gruppiren, dafs um den ersten Heilige das Bild des hlsten Herzens Jesu begleiten, um die drei andern das Leben Christi dargestellt wird. Um die Altäre der Gottesmutter und des hl. Joseph soll das Jugendleben des Herrn geschildert werden, weil ja dessen Eltern darin eine Hauptrolle spielen. Der Hochaltar beherrscht das Chor und die Schiffe, da müssen darum das öffentliche Leben des Herrn, sein Leiden und seine Verherrlichung sich zeigen. Bei der Auswahl der Szenen bleibt die Beziehung zur Liebe mafsgebend. Da über dem Hochaltar im Fenster die Kreuzigung das passendste Bild ist, bietet sich vor ihr, in den fünf nördlichen Oberfenstern, Raum für fünf Szenen aus der Leidensgeschichte, in den fünf südlichen Raum für die Geschichte der Verherrlichung Christi.

I. Die Herz Jesu-Kapelle hat beim Eingange rechts und links (b und c) eine Wand; auch das Fenster hinter dem Altare ist geblendet (a). Neben ihm öffnen sich auf jeder Seite je zwei zweitheilige Fenster. Bezeichnen wir sie mit 1—4, so ist das Schema: b, 3, 1, a, 2, 4, c. Für die Fensterverblendung hinter dem Altare (a) ist naturgemäfs das Bild des hlsten Herzens bestimmt, das in Mosaik ausgeführt werden soll. Für die Wände beim Eingange der Kapelle (b und c) ist die Eröffnung der Seite des Herrn durch die Lanze des blinden Hauptmanns, und die Erscheinung des Herrn vor der sel. M. Margaretha Alacoque in Aussicht genommen, also der historische Grund und der Auftrag zur Einführung der Herz Jesu-Andacht. In die Fenster sollen Heilige kommen, welche die Liebe Christi und sein Herz vorzüglich verehrten, auf die Evangelienseite männliche, auf die Epistelseite weibliche. Zu der Kapelle führt der Chorumgang. Er hat, wie Grundrifs und Aufrifs zeigen, auf jeder Seite vier zweitheilige, offene Fenster und zwei verblendete. Bezeichnen wir die nördlichen mit 5, 7, 9, 11, d, f, die südlichen auf der Frauenseite mit 6, 8, 10, 12, e, g. Konsequente Systematik würde vielleicht die Reihe der Heiligengestalten, welche in den Fenstern der Chorkapelle (1—4) beginnt, nicht nur von 5—12 fortsetzen, sondern auch bis g. Man erhielte dadurch aber eine zu lange Reihe und würde gezwungen, Heilige in sie aufzunehmen, welche weniger bekannt oder mit der Verehrung des hlsten Herzens weniger verbunden sind. Stellen wir darum in d bis g Vorbilder. Dadurch gewinnen wir eine Art Einleitung, Wechsel und Betonung des Unterschiedes zwischen offenen Fenstern und verblendeten. Erstere erhalten

Glasmalereien, letztere Fresken. Die Reihe der Heiligen in 1—12 wird nicht nur ihre Rangordnung, sondern auch die Chronologie zu berücksichtigen haben. Kleine Inschriften auf Spruchbändern, unter den Füfsen der Heiligen oder sonstwo, sollen zeigen, warum sie hier stehen. Für die Männerseite empfehlen sich demnach: 1. Petrus, Tu scis, quia amo te (Jo. 21, 15); Paulus, Evangelizare divitias Christi (Ephes. 3, 8). 3. Johannes, Discipulus ille, quem diligebat Jesus (Jo. 21, 7); Ambrosius, Flammescat igne charitas. Es folgen im Chorumgange: 5. Augustinus, Vitae ostium (Lectio 7. festi ss. Cordis); Chrysostomus, Arcanum mysterium (Lectio 8. festi). 7. Benedikt mit Bernard, Inveni cor regis, fratris et amici benigni Jesu (Lectio 5. festi). 9. Franziskus von Assisi mit seiner Seitenwunde und Bonaventura, Pretium nostrae salutis a fonte cordis (Lectio 9. festi). 11. Franz Xaver, O Deus ego amo te; Franz von Sales mit dem Buche: Traité de l'amour de Dieu. Auf der Frauenseite steht an der Spitze der Reihe bei 2. U. L. Frau, Dilectus meus mihi et ego illi (Cant. 2, 16), dann zeigen sich Anna, 4. Magdalena und Martha, Diligebat autem Jesus Martham et sororem ejus (Jo. 11, 5); 6. Agnes, Annulo suo subarrhavit me, Caecilia, Jesus corona virginum; 8. Luitgardis, Cistercienserin († 1246), und Mechtildis († 1298); 10. Gertrud d. G. († 1303), Benediktinerin, und Katharina von Siena, Dominikanerin; 12. Brigitta von Schweden und Theresia. In jedem der zwölf Fenster, welche jene Heiligen umschliefsen, steht oben eine Fensterrose. Sie ist geeignet, ein Symbol des hlsten Herzens aufzunehmen. Für diese Rosen werden folgende Symbole passen: 1. Die Stiftshütte, Tabernaculum Dei. 2. Das Allerheiligste, Digna sedes numinis. 3. Das Heilige, Sanctuarium intemeratum foederis. 4. Der Tempel, Templum vetusto sanctius. 5. Die Bundeslade, Arca legem continens. 6. Das Mannagefäfs, Urna manna continens. 7. Die Gesetzestafeln, Lex tua in medio cordis mei (Ps. 39, 8). 8. Der Brandopferaltar, O ara semper flammea. 9. Der Rauchopferaltar, Cor amoris victima. 10. Der siebenarmige Leuchter, Ceu septiformis fluvius.

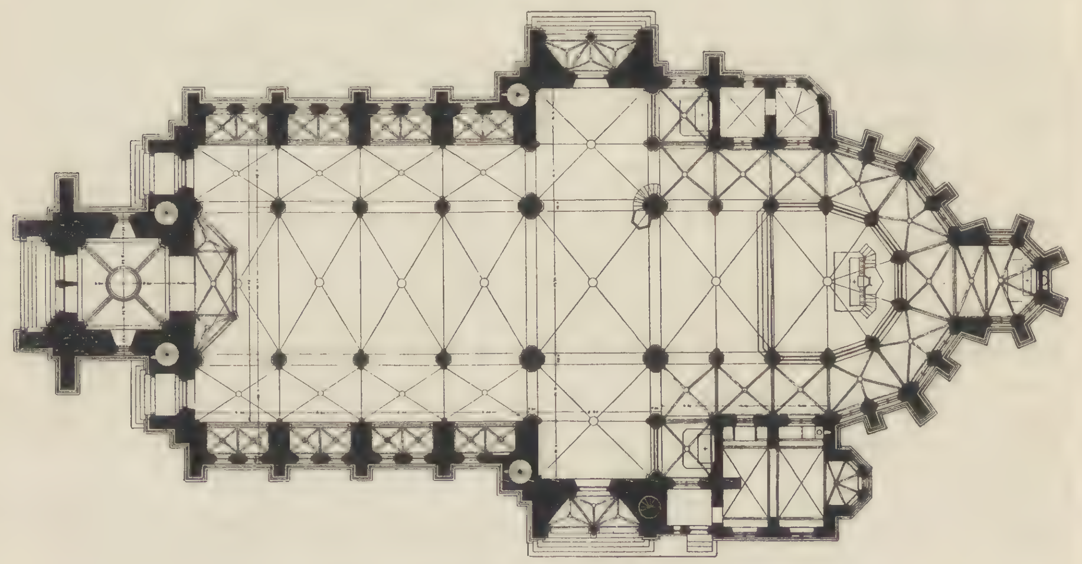


Abb. 1. Grundrifs der Herz Jesu-Kirche zu Köln.

11. Der Tisch mit den Schaubroden, Comedes panem de mensa mea (2. Reg. 9, 7). 12. Das Waschbecken, Aqua lateris Christi lava me.[1]) Beim Beginn des Chorumganges erhalten dann die vier Blendfenster folgende Vorbilder: d. Die Erschaffung der Eva aus Adams Seite. e. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. f. Der Durchzug Israels durch das rothe Meer. g. Die Bestreichung der Thürschwelle mit dem Blute des Lammes unter dem Zeichen T. Damit wäre der Cyklus des Chorumganges beendet, und wir können in's Querschiff eintreten.

II. Im nördlichen Arme des Querschiffes steht der Marienaltar in einer neben dem Umgange errichteten Kapelle. Ein kleines

[1]) Vergl. über diese Symbole Hattler »Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens«.

zweitheiliges Fenster gibt seiner Evangelienseite Licht; im Querschiff, das vor ihm aufsteigt, finden sich neben einem grofsen, viertheiligen Fenster zwei zweitheilige. Sie sollen Darstellungen aus dem Marienleben aufnehmen. Es sind jene zu wählen, in denen der hl. Joseph nicht hervortritt, damit Szenen bleiben, die um seinen Altar gestellt werden können. Die Auswahl wird auch dadurch bestimmt, dafs die Congregation der Kölner Herren sich bereit erklärt hat, die Kosten für das grofse, nördliche Fenster des Querschiffes aufzubringen, wenn man dort ihren Titel „Die Verkündigung" und die Anbetung der hh. Dreikönige anbringe. Dies Fenster ist viertheilig. In die 2. und 3. Abtheilung kommt demnach unten die Verkündigung mit der Heimsuchung, darüber die Anbetung der hh. Dreikönige. Rechts und links werden in der 1. und 4. Abtheilung unten Esther und Judith Platz finden als Vorbilder Mariens, darüber zwei Propheten, etwa Isaias mit dem Spruchbande: Ecce virgo concipiet (7, 14) und David: Reges Arabum et Saba dona adducent (Ps. 71, 10), oben im Mafswerk die Patrone der Kongregation. Die beiden zweitheiligen Ostfenster des Querschiffes können je zwei Szenen aufnehmen: die Darstellung im Tempel und darüber die Hochzeit von Cana, den Tod (oder das Grab) Mariens und darüber ihre Krönung. Neben dem Altar bleibt dann für das kleine Fenster ein einfaches Bild der Geburt Christi, worin Maria knieend den Neugebornen anbetet, der ja auch auf dem Altar in der hl. Messe vom Priester angebetet wird. Im Querschiff steht dann noch eine grofse Wandfläche unter dem nördlichen Fenster zur Verfügung. Dem Wunsche des Herrn Kardinals Krementz entsprechend, würde man hier die Gebetsvereinigung der Gläubigen der Diözese schildern, welche sich an das Herz Jesu wendet. Der Herr steht hoch in der Mitte auf Wolken. Zu seiner Linken zückt Michael sein Schwert, zur Rechten kniet Maria. Sie bittet um Gnade. Um diese drei Personen können andere Heilige der Diözese gemalt werden. Unten auf Erden knieen und stehen die Vertreter aller Stände. Man kann im Anschlufs an die alten, sogen. Pestbilder das Gemälde noch sprechender einrichten, wenn man in seinem obern Theile Christus und Maria auf die rechte Seite bringt, auf die linke Seite Gott den Vater, der durch „Engel des Zornes" Pfeile mit den Inschriften: „Pestis, Fames, Bellum, Haeresis, Schisma" abschiefsen läfst. Jesus und Maria müfsten dann knieend um Schonung bitten, um Abwendung solcher Uebel.

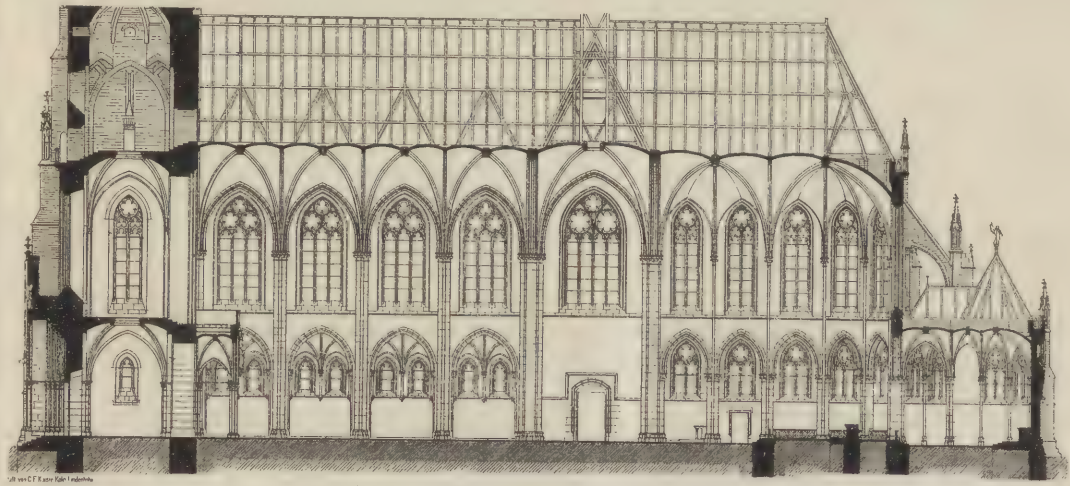


Abb. 2. Aufrifs der Herz Jesu-Kirche zu Köln.

III. Im südlichen Arme des Querschiffes verlangt der Altar des hl. Joseph Szenen aus dessen Leben. Das kleine Fenster neben diesem Altare ist verblendet. Eine gute dekorative Füllung erhält es durch den Stammbaum Jesses. Die beiden zweitheiligen Fenster oben im Querschiff würden dann die Flucht nach Aegypten und darüber die Verlobung des hl. Joseph, den Tod des hl. Joseph und darüber das Wiederfinden im Tempel geben. Die Verlobung und das Wiederfinden sind oben anzubringen, weil sie leichter das Fenster nach oben hin füllen. Das grofse Fenster in der südlichen Wand des Querschiffes zeigt in der

2. u. 3. Abtheilung unten, wie der Engel Joseph tröstet (Matth. 1, 19) und wie Joseph mit Jesus und Maria zum Tempel pilgert (Luk. 2, 41), oben, wie er mit Jesus arbeitet als Zimmermann. Auf der Wandfläche unter diesem Fenster würde die hh. Dreifaltigkeit thronen, umgeben von Engeln und Heiligen, die nach dem jüngsten Gerichte in den Himmel einziehen und zum Theil schon am Throne Gottes angelangt sind. Maria und Joseph würden dabei (etwa an der Spitze der Prozession) eine Ehrenstelle einnehmen.

IV. Die Schiffe und das Chor der Kirche werden mit Gemälden ausgestattet, die Christus als Lehrer und Wunderthäter, als Leidensmann und Sieger sowie als Richter zeigen. Zur Verfügung stehen dazu in den Schiffen rechts und links je vier dreitheilige Fenster (1—8), im Chore elf zweitheilige (9—19), in der Westfassade drei (20 – 22). In den Schiffen zeigen die vier ersten Fenster auf der Epistelseite vier Wunder (1—4), die vier folgenden auf der Evangelienseite drei Parabeln und Jesus als Kinderfreund (5—8). Da die Fenster so hoch sind, wird man in jedes unter die Hauptdarstellung eine kleinere stellen müssen, welche zur Hauptdarstellung in Beziehung steht. Wählen wir für diese Stelle im Chore Vorbilder, weil sie unter Bildern des Leidens und der Verherrlichung sich gut eingliedern und weil sie eingebürgert sind. Im Mittelschiff wird es besser sein, Wechsel und weitere Gesichtspunkte zu suchen, darum unten Thatsachen aus dem Leben der Kirche zu bieten, die gleichsam ein Nachspiel, eine Erneuerung der oberhalb gegebenen biblischen Ereignisse sind. Für das Mittelschiff wird demnach in Vorschlag gebracht für das 1. Fenster der Evangelienseite das Wunder der Heilung des Blinden (Jo. 9, 1 f.). Sie bezweckte die Erleuchtung derer, die in geistiger Finsternifs sitzen (Jo. 9, 39). Zu ihr pafst also die Predigt des hl. Maternus in Köln. Einer seiner Diakone kann schon die Taufe spenden, während der Bischof noch predigt. 2. Das Wunder der Heilung eines Aussätzigen (Matth. 8, 2 f.); darunter der hl. Bruno sitzt auf einem Sessel, neben ihm knieen Leute, die beichten wollen. 3. Das Wunder der Brodvermehrung (Joh. 6, 1 f.); darunter die Kommunion des hl. Aloysius. 4. Das Wunder der Auferweckung des Lazarus; darunter der hl. Eucharius erweckt den hl. Maternus von den Todten durch den Stab des hl. Petrus. Epistelseite: 5. Jesus als Kinderfreund (Matth. 19, 13 f.); unten in der 1. Abtheilung des Fensters die hl. Ursula, in der 2. und 3. unterrichtet die hl. Angela Kinder. Ursula ist hier einzustellen als Kölner Heilige und weil die hl. Angela den Orden der Ursulinerinnen stiftete. 6. Die Parabel vom verlornen Sohn; unten der hl. Vincenz von Paul sammelt Waisen um sich. 7. Die Parabel vom Sämanne; unten der sel. Peter Canisius predigt im Dome zu Köln. 8. Die Parabel vom barmherzigen Samaritan; unten die hl. Elisabeth vertheilt Almosen.

Im Chore mufs das mittlere Fenster über dem Altare (14), wie erwähnt, den Herrn am Kreuze zeigen, bereits gestorben, also mit geöffneter Seite. Die vorhergehenden Fenster (9—13) werden also das Leiden, die folgenden (15—19) die Verherrlichung Christi zum Gegenstande haben. Da sie zweitheilig und hoch sind, erhält jedes unten entweder zwei mit wenigen Figuren zu schildernde Vorbilder, oder, wo mehrere Figuren nöthig sind, nur ein Vorbild. Oben in den Fensterrosen finden Symbole Platz. 9. Der Einzug Christi in Jerusalem; unten zieht David nach Besiegung Goliaths in Jerusalem ein. Er trägt Goliaths Haupt auf der Spitze des Schwertes. Hinter ihm reitet Saul; die Frauen kommen ihm entgegen (1. Kön. 8, 17); oben ein Löwe, Vicit Leo de Tribu Juda (Apoc. 5, 5).[2] 10. Das hl. Abendmahl; unten der Mannaregen, oben ein Bach, aus dem Hirsche trinken, Hoc fonte gentes hauriant. 11. Das Gebet Christi am Oelberge; unten Moses betet, von Hur und Aaron gestützt, und dem Judas Machabaeus, der betet, erscheint Onias (2. Mach. 15, 12); oben eine Taube in einer Felsenhöhle, Columba mea in foraminibus petrae (Cant. 2, 14). 12. Die Dornenkrönung; unten die Krönung Salomos; oben Rosen, Tanquam rosa fragrans nimis. 13. Die Kreuztragung mit Veronika; unten trägt Isaak das Holz zum Berge und hat das Weib von Sarepta die beiden Hölzer gefunden (3. Kön. 17, 12); oben der Pelikan, Pie pelicane Jesu. 14. Die Kreuzigung. Da das Fenster zweitheilig ist, erhebt sich in der ersten Abtheilung, auf der Evangelienseite, das Kreuz, an dem Christus

[2]) Die Texte können kaum in's Fenster gesetzt werden, weil man sie doch nicht erkennen würde. Sie sind hier nur zur Erläuterung und Begründung beigefügt.

mit seiner Seitenwunde, also todt, hängt. In der anderen Abtheilung steht die symbolische Gestalt der Kirche mit ihrer Siegesfahne, indem sie aufblickt zum Herrn; hinter ihr wendet die Synagoge sich ab. Unten zeigt Moses dem Volke die erhöhte Schlange; oben in der Fensterrose liegt das Opferlamm auf dem Altare, Ave Deo par victima. Auf der Epistelseite folgen nun fünf Fenster mit Szenen der Verherrlichung Christi: 15. Die Auferstehung. Als Vorbilder dienen ihr unten Samson, welcher die Thore von Gaza auf seinen Schultern fortträgt, und Jonas, welcher vom Fische ausgespieen wird. Oben ein Garten, Hortus refulgens floribus. 16. Thomas legt seine Hand in die Seitenwunde. Als Vorbild erblickt man unten Jakob, der in der linken Abtheilung mit dem Engel ringt und spricht: Non dimittam te, nisi benedixeris mihi (1. Mos. 32, 26), in der rechten die Himmelsleiter schaut. Oben in der Rose ein Feld mit Lilien, Hic casta spirant lilia. 17. Petrus wird vom Herrn gefragt: „Liebst du mich?" (Joh. 21, 15 f.). Unten schliefst David mit Jonathas ein Freundschaftsbündnifs (1. Kön. 18, 1 f.) und klopft der Bräutigam an der Thüre der Braut, Aperi mihi (Cant. 5, 2); oben ein Brunnen mit sieben Wasserrinnen, weil Jesus dem Petrus die Verwaltung der hh. Sakramente übertrug, Ceu septiformis fluvius (Hymnus am Feste des hlsten Herzens zur Matutin). 18. Die Himmelfahrt Christi wird begleitet von zwei Vorbildern: Elias fährt im feurigen Wagen zum Himmel und Henoch wird weggenommen; oben in der Rose des Fensters steht das siegreiche Lamm mit seiner Fahne. 19. Die Aussendung des hl. Geistes. Da durch dieselbe der N. Bund vollendet ward, pafst als Vorbild Moses, der unten in der ersten Abtheilung von Gott die Gesetzestafeln erhält und sie in der zweiten dem Volke zeigt. In der Bekrönung des Fensters ein Thron, auf dem das Evangelienbuch liegt, das alte Symbol eines Konzils, in dem sich der hl. Geist besonders wirksam erweist.

Unter den elf Chorfenstern 9—19 bilden die Spitzbogen, welche sich nach dem Chorumgange öffnen, zweimal elf Zwickel. Man wird sie am besten mit Erzengeln und Engeln füllen, welche in 9—14a Leidenswerkzeuge, in 14b—19 Mefsgeräthe tragen. Ihre Kleidung wird die der Diakone und der niedrigen Kleriker sein, welche am Altare dienen. Es wird dabei leicht sein, zwischen den Mefsgeräthen und den Leidenswerkzeugen einen Parallelismus zu erreichen. So kann in 14a das Veronikatuch von einem Erzengel gehalten werden, während in 14b ein Erzengel eine hl. Hostie zeigt, auf der ein Kreuz geprägt ist. In 13 bringt ein Engel das Gefäfs, aus dem man dem Heiland Essig reichte, ein zweiter die Schüssel und die Kanne, deren sich Pilatus zur Händewaschung bediente.[3]) Ihnen gegenüber würde in 15 ein Erzengel einen Kelch vorzeigen, ein zweiter zwei Mefskännchen. Dem Kreuzestitel würde weiterhin ein Evangelienbuch entsprechen, dem hl. Rock Christi eine priesterliche Kasel, den Stricken ein Cingulum u. s. w. In den Schiffen sind unter den acht grofsen Fenstern ähnliche Zwickel, in denen die Werke der geistlichen und leiblichen Barmherzigkeit Platz finden könnten, die ja in besonderer Weise dem Herzen Jesu theuer sind. Freilich sind sie theilweise schon durch jene Wunder und Parabeln nahegelegt oder geschildert. Eine Wiederholung würde der Cyklus der Werke der Barmherzigkeit trotzdem nicht sein, sondern nur eine Weiterentwickelung.

Jedes der acht grofsen Fenster der Schiffe hat drei Rosen, eine in der Mitte, je zwei zur Seite. Sie würden sich zur Aufnahme von Brustbildern eignen. In die sechzehn seitlichen könnte man die Brustbilder der Propheten, in die acht mittleren jene der noch nicht dargestellten Apostel bringen. Petrus, Johannes und Thomas sind in den Fenstern des Umganges und des Chores verherrlicht, Judas fällt weg. Es blieben also 12 — 4 = 8 Apostel.

V. Die drei Fenster der Westfassade und des Thurmes müssen gemäfs der alten Ikonographie an das Weltgericht erinnern. Man wird also in den beiden Fenstern der Seitenschiffe die Parabeln von den zehn Jungfrauen und von den drei Knechten mit den Talenten schildern. Vielleicht können im ersten Fenster unten die zehn Jungfrauen schlafend dargestellt sein, fünf mit brennenden Lampen, in der zweiten Abtheilung darüber klopfen die thörichten Jungfrauen an der verschlossenen Himmelspforte, in der dritten Reihe sitzt der Bräutigam mit den weisen Jungfrauen beim Hochzeitsmahle. Das zweite Fenster würde zeigen, wie der Herr den drei Knechten die Talente überreicht, wie

[3]) Um alles recht verständlich zu machen, schreibe der Maler auf das Gefäfs „Acetum", auf den Rand der Schüssel „Pontius Pilatius", auf die Kanne „P. P.".

einer das Talent vergräbt, während die beiden anderen Handel treiben, dann, wie der Herr Rechenschaft fordert und dabei einen Knecht ins Gefängnifs abführen läfst (Matth. 25, 14 f.). Das mittlere Fenster, dasjenige des Thurmes, wird, wenn es vom Mittelschiff aus sichtbar ist, den Weltenrichter zwischen Maria und Johannes d. T. zeigen.

VI. Es bleiben noch die kleinen Fenster der Nischen zwischen den Strebepfeilern der Schiffe, je zweimal vier auf jeder Seite, von denen jedoch eines verblendet ist. Sie sind so klein, dafs sie nur für eine Figur Platz bieten.

So wird man in sie am bequemsten die göttlichen Tugenden und die Kardinaltugend stellen mit den entgegengesetzten Lastern: 1a. Glaube, 1b. Unglaube (die Synagoge), 2a. Hoffnung, 2b. Verzweifelung, 3a. Liebe zu Gott, 3b. Liebe zur Welt, 4a. Nächstenliebe, und in 4b, einem Blendfenster, Habsucht. Auf die andere Seite kommen dann: 9a. Klugheit, 9b. Thorheit, Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus (Ps. 13, 1), 10a. Starkmuth, 10b. Trägheit, 11a. Gerechtigkeit, 11b. Ungerechtigkeit (Pilatus), 12a. Mäfsigkeit, 12b. Unmäfsigkeit. Giotto hat in der Kapelle der Arena zu Padua für die Darstellung dieser Personifikationen treffliche Vorbilder geliefert, bei deren Benutzung es leicht wird, ebenso geistreiche als verständliche Bilder zu erhalten. Für die Kardinaltugenden hat das Mittelalter die trefflichsten Personifikationen festgestellt. Der Klugheit gab es, den Worten des Herrn entsprechend, eine Schlange (Matth. 10, 16). Weil diese Tugend die rechten Mittel oder Wege zum Ziele zeigt, kann sie einen Kompass halten. Die Starkmuth tritt stets in ritterlicher Rüstung auf; sie trägt einen Thurm, aus dem sie einen kleinen Drachen hervorzieht. Die Gerechtigkeit wird ihre Wage zeigen und auf Gesetzesbücher hinweisen. Die Mäfsigkeit giefst Wasser in Wein. Weil sie auf dem Mittelweg bleibt, mag sie auch einen Pferdezaum vorweisen, womit man das Pferd so regiert, dafs es auf der Strafse richtig voraneile. Um allen zu dienen, wird man unter jede Figur den Namen in deutscher Sprache und in leserlichen Buchstaben schreiben.

Prüft man den ganzen Cyklus, so wird man finden, dafs das A. und N. Testament, sowie die Kirchengeschichte ausreichend verwerthet sind, dafs historische Bilder mit Symbolen wechseln. Einheit des Planes ist so weit gewahrt, dafs kein langweiliges Einerlei entsteht. Auch hinsichtlich der Kompositionen ist Wechsel geboten, indem hier Einzelfiguren, dort Gruppenbilder uns entgegentreten. Der Beschauer wird immer etwas Neues finden; er kann nicht, wie z. B. bei einem Cyklus der Geheimnisse des Rosenkranzes, oder der vierzehn Stationen nach dem ersten Bilde schon wissen, was folgt bis zum letzten.

Bei der Ausführung wird jedes Thema in möglichst wenigen, aber scharf charakterisirten Figuren in stilvoller Zeichnung zu geben sein. Wo der Heiland auftritt als Lehrer oder Wunderthäter, begleiten ihn, wie in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, nicht zwölf, sondern zwei bis drei Apostel. Bei der Farbengebung ist die Hauptfigur auch koloristisch zu betonen; die Szenen des unteren Theiles, welche Vorbilder oder Ereignisse aus der Kirchengeschichte geben, sollten, wo möglich, auch in der Farbe vor dem Hauptbilde etwas zurücktreten.

Die Ausführung dieses Planes wird grofse Mittel fordern. Wenn man aber schrittweise vorangeht und sich nicht beeilt (warum sollen denn nicht fünfzig, ja hundert Jahre bis zur Vollendung verfliefsen dürfen), wird man zuletzt ein schönes Werk geschaffen haben. Die einfache Verglasung darf ja so lange verbleiben, bis eine bessere bezahlt werden kann. Man soll auch nicht minderwerthige Glasgemälde hinsetzen, um rascher fertig zu werden. Durch „Eile mit Weile" hat das Mittelalter seine Dome gebaut, ausgestattet und gefördert. Späte Jahrhunderte haben sie vollendet, manche müssen wir erst jetzt fertig stellen. Aber durch dies System langsamen Schaffens sind Riesenwerke emporgewachsen, welche eine überhastete Bauführung nicht einmal zu planen gewagt hätte. Was drängt denn heute zur Eile? Nur zu oft die kindische Sucht oder gar die Eitelkeit eines Mannes, der alles fertig gemacht haben will. Er meint, das Werk sei vollendet. Nicht selten mufs sein Nachfolger fast von vorne anfangen, weil bei der Hast des Schaffens und der Kargheit der Mittel nur Minderwerthiges geliefert wurde. Hätte der Vorgänger nur ein Viertel vollendet, dies aber in vorzüglicher Technik von trefflichen Meistern ausführen lassen, er hätte mehr gethan. Steph. Beissel S. J.

Ueber eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltärchen des XIV. Jahrh.

III. (Schlufs.)

Wenn wir zunächst die Architekturformen dieser Altärchen nach ihrem Stile prüfen, so fällt an ihnen eine gewisse Einfachheit und Strenge auf, welche an französische Uebergangs- und Frühgothik erinnert. Die Spitzbogenarkaden, welche die Nischen und Relieffelder überspannen, sind durchwegs gedrückt, die Archivolte besteht aus einem starken Rundstab von demselben Durchmesser, wie der des Stammes des schlanken Säulchens, über dessen Kapitäl der Bogenfufs ansetzt. Auch das einfache Dreipafswerk, welches die Bogenöffnung verziert, ist aus dünneren Rundstäbchen mit einem Plättchen gebildet. Die runden Basen der schlanken Säulchen ruhen meist auf einem viereckigen, doppelt abgestuften Sockel, ähnlich wie die Säulchen an der Fassadengalerie der Frauenkirche zu Dijon (1230) (vergl. Gurlitt »Die Architektur Frankreichs« Tafel 5); in einzelnen Fällen (Altärchen in Halberstadt und im Louvre n. 66) besteht die Basis aus einem oder zwei Wulsten, während der Sockel in einer konkaven Kurve nach unten ausladet. Die Kapitäle zeigen eine oder zwei Reihen von knollig endenden Blättern übereinander, wie sie der gothischen Architektur des XIII. Jahrh. in Frankreich und Deutschland eigen waren.[1]) Die Wimperge und Arkaden dieser Altärchen sind meist mit Krabben und Kreuzblumen geschmückt, erstere entweder in der Form von zurückgebogenen, knollig endenden Blättern (so am Altärchen von Halberstadt und an dem von Bologna) oder häufiger als kriechende Blätter, in der Art, wie sie zuerst am Portal der Kathedrale von Reims, sowie an der Porte rouge der Kathedrale von Paris vorkommen (zwischen 1257—1270),[2]) während die Blattknollen schon früher üblich waren. Mit den Frauenschuhen der deutschen Gothik, wie mit dem reichen Akanthus- und Blumenschmuck der italienischen Krabben, haben die Krabben unserer Altärchen nichts gemein. Das Altärchen aus der Sammlung Dubruge Duménil[3]) zeigt auf dem First des Kreuzdaches Zinnen, die mit naturalistisch gebildeten, nicht gebuckelten Weinblättern in Relief verziert sind, wie sie ähnlich im Synodalsaal von Sens[4]) (1240), sowie an den Kapitälen der Vorhalle der Kathedrale von Chartres (XIII. Jahrh.) vorkommen.[5])

Auch für die Form der Kreuzblume an dem Altärchen des Fürsten von Liechtenstein, welche an einen von einem Blattkranz umgebenen Ananas oder Pinienzapfen erinnert, liefern die Kreuzblumen der Glockenthürmchen an der südlichen Vorhalle der Kathedrale von Chartres analoge Beispiele.[6])

Was endlich die Rosetten betrifft, welche als plastischer Schmuck zur Füllung von Flächen oder Bändern an mehreren der von uns besprochenen Altärchen vorkommen (so an dem von Schnütgen in dieser Zeitschrift veröffentlichten, sowie an jenem im Museo Civico zu Bologna), so werden dieselben nicht nur überhaupt häufig in der gothischen Architektur Frankreichs, als Füllungsornament verwendet (so z. B. an dem Pfeiler, vor welchem die Statue des hl. Firmin steht, am linken Seitenportal der Westfassade der Kathedrale von Amiens aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrh.),[7]) sondern sie kommen besonders häufig auch an Elfenbeinarbeiten des XIII. bis XV. Jahrh. vor, welche anderen Richtungen angehören, als die vorbesprochenen, über deren französischen Ursprung aber kein Zweifel besteht.[8])

[1]) Vergl. die Säulchen der oben citirten Galerie der Frauenkirche von Dijon.

[2]) Siehe Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné de l'architecture« IV, 413.

[3]) Labarte l. c. I, p. 124, Pl. XVII.

[4]) Viollet-le-Duc l. c. VIII, p. 262, Fig. 72.

[5]) Adams »Recueil de sculptures gothiques« Pl. 81.

[6]) Adams Pl. 80 u. 83.

[7]) Photographie Mieusement N. 1142, Paris.

[8]) So z. B. an einer Elfenbeintafel des XIII. Jahrh. in der Bibliothèque nationale zu Paris (neue Nummer 5564; Nummer des Katalogs von Chabouillet n. 3270), an welcher drei Reihen von Darstellungen (1. Christus thronend zwischen Maria und Johannes, 2. fünf Apostelfiguren, 3. die heiligen drei Könige) durch Querleisten mit Zahnschnitt und Rosetten getrennt sind.

Ferner an einem Diptychon der Sammlung Escalopier (Abgufs im Kensington-Museum n. 1854, 72. Westwood p. 181, n. 407. Phot. Philpot n. 2734. Jedes Blatt des Diptychons enthält übereinander drei Darstellungen aus der Passion Christi, die durch Hohlkehlleisten mit Rosetten getrennt sind. — Das nämliche Ornament findet sich an den Trennungsleisten der in je zwei Reihen geordneten Darstellungen auf einem Diptychon des Louvre (Abgufs im Kensington-Museum 454, 73, 73; Westwood p. 177). Ferner auf zwei Diptychontafeln des Musée des antiquités zu

Die durchbrochenen oder eingekerbten Drei- und Vierpässe, welche an unseren Altärchen häufig als Füllungsornament der Giebelfelder vorkommen, sind ein zu allgemeines gothisches Motiv, als dafs es zu besonderen Schlüssen berechtigte.

Bereits in den Architekturformen und Ornamenten der besprochenen Altärchen fanden wir also zahlreiche Beziehungen zu anderen Werken französischer Skulptur und Architektur und zwar vorwiegend des XIII. Jahrh., während von den klassischen Reminiszenzen der italienischen Gothik an der Architektur jener Altärchen keine Spur zu finden ist und auch die bekannten florentinischen Altärchen mit Beinreliefs und Marquetterie-Einrahmungen keinen auch nur entfernten Bezug dazu haben.[9])

Noch zahlreicher und schlagender sind aber die Beziehungen und Verwandtschaften zwischen den Kompositionsmotiven des figuralen Schmuckes unserer Altärchen und denen auf anderen, unzweifelhaft französischen Elfenbeinschnitzereien, wodurch jedoch keineswegs das geschlossene ikonographische System der geschilderten Gruppe aufgelöst wird. Vielmehr unterscheidet sich — abgesehen von der Architektur — auch in figuraler Hinsicht die genannte Gruppe von anderen Richtungen französischer Elfenbeinplastik dadurch, dafs in jener immer die ganze Summe von Motiven in fast gleicher Weise auf den verschiedenen, ihr zuzuweisenden Werken wiederkehrt, während nur einzelne davon neben ganz anderen Motiven auf anderen, ungefähr gleichzeitigen Werken französischer Skulptur auftreten.

Andererseits aber können wir gar keine engeren Beziehungen zwischen den figuralen Kompositionsmotiven jener Gruppe und denen gleichzeitiger italienischer Arbeiten auffinden.

Fassen wir zunächst die am häufigsten auf den in Rede stehenden Altärchen vorkommenden Vorgänge aus dem Marienleben, sowie die Gestalt der Jungfrau selber in's Auge, so werden wir Punkt für Punkt das eben Gesagte bestätigt finden.

Wenn wir die Madonnengestalten dieser Altärchen selbst betrachten, so zeigen sie zwar einen reichen Wechsel in den Einzelmotiven der Bewegung und des Faltenwurfes; ebenso wie sie stilistisch von einander abweichen, bald zartere, bald vollere Formen, bald süfsere, bald hausbackenere Gesichtsbildung und Ausdrucksart aufweisen. Allen gemeinsam ist aber der allerdings noch mafsvoll ausgeprägte Schwung der ausbiegenden Bewegung und des grofszügigen welligen Faltenwurfes, Eigenschaften, die wir schon seit der Mitte des XIII. Jahrh. sich so schönheitsvoll in der französischen Steinskulptur entwickeln sehen und die auch in zahllosen französischen Elfenbeinfiguren der Madonna mit so hoher Anmuth ausgeprägt sind. In der That weisen diese zahlreichen Madonnenfiguren vom Ende des XIII. und Anfang des XIV. Jahrh. nicht blofs im edeln Flufs ihrer Gewandung und Bewegung, sondern auch in dem zarten, intimen Ausdruck mütterlicher und kindlicher Liebe, von dem sie beseelt sind, in der Art wie die Madonna das Kind auf dem Arm sitzend trägt und es innig anblickt oder anlächelt, während dieses ihr zugewendet einen Apfel oder Vogel hält und mit der andern ihr Gewand anfafst oder sie liebkost, eine so völlig gleiche Auffassung wie die Madonnenfigürchen der besprochenen Altäre, dafs eine gleiche Herkunft kaum zu verkennen ist. Diese stilistische Uebereinstimmung zeigt sich besonders auch in manchen breiten vollwangigen Gesichtern, mit kleinen Augen und hoher runder Stirn, wie wir sie sowohl an den Madonnen der Altärchen wie an zahlreichen isolirt vorkommenden Madonnenfigürchen wahrnehmen, deren französischer Ursprung zum Theil urkundlich beglaubigt ist.[10]) Der flandrisch-burgundische Einflufs, der vom Ende des XIII. Jahrh. bis in den Beginn des XV. sich in der französischen Skulptur stark geltend machte (indem auch zahlreiche Flamländer in Paris arbeiteten), prägt sich auch in diesen Gesichtstypen aus. Endlich ist zu bemerken, dafs ebenso wie unsere Altärchen, auch die

---

Paris (Abgufs im Kensington-Museum 1854 n. 75, 73, 145; Westwood p. 182, n. 408, 409) u. s. f.

Die Rosettenbänder erweisen sich als ein sehr häufig vorkommendes Motiv der gothischen französischen Elfenbeinschnitzwerke.

[9]) Siehe meine Schrift „Ueber ein italienisches Beintriptychon des XIV. Jahrh. im Ferdinandeum", »Ferdinandeums-Zeitschrift« (1896) S. 141 ff.

[10]) Wie z. B. der der Madonna mit dem Kind im Louvre (Molinier n. 53), welche aus der Ste. Chapelle stammt.

meisten isolirten französischen Elfenbeinfigürchen der Madonna mit Gold und Farben polychromirt waren oder noch sind.

Wenn wir in der italienischen Skulptur nach Analogien mit den Madonnenfiguren unserer Altärchen suchen, so finden wir zwar bei der pisanischen Schule ähnliche Gestalten der stehenden, gekrönten Madonna, mit dem auf ihrem Arm sitzenden Kind, allein (einerlei woher das Motiv zuerst stammen mag, ob aus Italien oder Frankreich, wiewohl letzteres wahrscheinlicher) sowohl bei der Madonna an der Kanzel von Siena (wahrscheinlich von Arnolfo), wie bei der am Grab des hl. Dominikus in Bologna (von Fra Guglielmo) vermissen wir die ausgebogene Bewegung, sowie den einfachen, grofsen Faltenwurf der Madonnen der Altärchen (und der französischen Madonnen des XIII. und beginnenden XIV. Jahrh. überhaupt). Auch ist der Typus der pisanischen Madonna klassischer, ihr Ausdruck ernster, strenger, starrer als an den Madonnen der Altärchen, zumal werden wir in der pisanischen Skulptur vergeblich diese breiten, flandrischen Typen suchen, wie sie an ersteren und an französischen Madonnen überhaupt so häufig vorkommen. Diesen strengen Ausdruck der pisanischen Madonnen finden wir auch noch an der Madonnengestalt im Tympanon des zweiten südlichen Domportals zu Florenz,[11]) sowie, trotz ihrer realistischen Auffassung, an den derbknochigen Madonnengesichtern des Nino Pisano in S. Maria della Spina zu Pisa.[12]) Nur Andrea Pisano milderte und versüfste den Ausdruck seiner Madonnen, aber ebenfalls unter Beibehaltung mehr klassisch oder ausgesprochen italienisch aufgefafster Gesichtsformen.

Kurz, die Madonnen unserer Altärchen unterscheiden sich durch den Rhythmus ihrer Bewegung und ihres Gewandwurfes von allen pisanischen Madonnen des XIII. und beginnenden XIV. Jahrh. und selbst die italienischen Madonnen der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. zeigen nur in seltenen Fällen die Weichheit und Zartheit der Empfindung wie jene, und jedenfalls andere, klassischere Gesichtstypen. Dagegen finden wir alle Eigenschaften der Madonnen unserer Altärchen an zahlreichen, nachweisbar französischen Madonnenfiguren wieder, so dafs auch jene französischen Ursprungs sein müssen.

Der engere Zusammenhang mit anderen französischen Skulpturen des XIII. und XIV. Jahrh. tritt aber in der Komposition der einzelnen Vorgänge aus dem Marienleben an unseren Altärchen noch schlagender hervor, wogegen sie von der gleichzeitig in Italien herrschenden Ikonographie vielfach und wesentlich abweicht.

Beginnen wir mit der Verkündigung. In diesem Vorgang zeigen unsere Altärchen ein sonst nicht häufig vorkommendes Motiv, nämlich, dafs der Engel noch aus der Luft herabschwebt,[13]) während er in den meisten Fällen, schon in altchristlichen,[14]), byzantinischen,[15]) karolingischen[16]) und romanischen[17]) Darstellungen vor Maria stehend oder auf sie zuschreitend dargestellt ist.

Maria ist in diesen Darstellungen sitzend oder stehend, oft mit der Spindel (nach den Apokryphen) dargestellt. Diese Darstellungsweise erhält sich in der italienischen Kunst durchweg bis ins XIV. Jahrh., wo man beginnt, den Engel sich verbeugend oder knieend darzustellen.[18]) Knieend erscheint der Engel

[11]) Phot. Alinari n. 5320.

[12]) Dieser statuarische Ernst der Madonnenfiguren verpflanzte sich durch Giovanni Balduccio von Pisa auch nach der Lombardei; ebenso finden wir ihn in der florentiner-venetianischen Skulptur noch zu Anfang des XV. Jahrh., wie die Madonnenfiguren in den Giebelfeldern des Hofportals von S. Zaccaria und des Seitenportals der Frari zeigen.

[13]) Nur auf dem Liechtensteiner Altärchen steht er vor der Madonna.

[14]) Freskobild in den S. Priscilla-Katakomben zu Rom (Detzel »Ikonographie« I, p. 151).

[15]) Sarkophag in Ravenna (Detzel I, p. 153). Elfenbeinbuchdeckel in Paris. Ravennatisch? VI. Jahrh. Phot. A. Giraudon n. 220.

[16]) Codex Egberti. Ed. Kraus. Tafel IX.

[17]) Reliefs an der Fassade von S. Zeno in Verona (1139). — Relief an der Kanzel der Guido da Como in Pistoja (1250).

[18]) Bei Niccolò Pisano und seiner Schule ist der Engel stehend oder schreitend mit erhobener Hand, Maria ebenfalls stehend vorgeführt: Kanzel von Pisa von Niccolò (1260—1266). Linker Thorsturz von S. Martino Lucca (Fra Guglielmo). Kanzel in S. Giovanni fuoricività, Pistoja (Fra Guglielmo 1270). Kanzel in S. Andrea, Pistoja (Giovanni Pisano). Ebenso auf dem noch vor Nicolò datirenden Relief im Dom von Siena (Capella S. Ansano). So auch auf einem Relief aus der ersten Bauperiode des Doms von Florenz (1310); Phot. Alinari 5374. Ferner auf einem italienischen Relief des XIV. Jahrh. im Kensington-Museum n. 7563 bis 1861; Phot. n. 2768.

vor der sitzenden Madonna schon im XIV. Jahrh. auf sienesischen Bildern, so der Verkündigung des Simone Memmi in den Uffizien (1333) oder auf der sich daran anschliefsenden Darstellung des Barna in S. Gimignano. Ebenso kniet der Engel auf den Reliefs der Domfassade von Orvieto, welche im XIV. Jahrh., wahrscheinlich unter dem Einflufs des Andrea Pisano, wie es scheint durch sienesische Bildhauer geschaffen wurden. Auf den florentinischen Triptychen in Bein und Marquetterie vom Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrh. macht der Engel schreitend eine starke Verbeugung, Maria sitzt ihm gegenüber. — Nur bei Orcagna sehen wir an seinem Tabernakel in Or. S. Michele einen durchs Fenster hereinschwebenden Engel, der aber in seiner Komposition nichts gemein hat mit den schwebenden Engeln unserer Altärchen. Grofse Verwandtschaft mit den Engeln auf letzteren in den Bewegungen und Typen zeigen dagegen die singenden Engel aus Stein im Louvre, angeblich burgundische Skulpturen des XV. Jahrh.[19])

Allerdings finden wir auch auf den französischen Altärchen anderer Richtungen des XIV. Jahrh. vorherrschend die stehende Engelfigur, so dafs das Motiv des fliegenden Engels auf den Verkündigungsszenen unserer Altärchen zwar charakteristisch für dieselben und als beliebtes französisches Motiv zu bezeichnen ist, an sich aber noch nicht als sicheres Kriterium französischen Ursprungs gelten kann.[20])

Was dagegen die Heimsuchung betrifft, so finden wir die Darstellungsart derselben auf unseren Altärchen, wonach sich die Frauen gegenüberstehen und Maria ihre Hand auf Elisabeths Leib legt, um das hüpfende Kind wahrzunehmen, auch noch auf anderen französischen Elfenbeinschnitzwerken, die im Uebrigen ikonographisch mehrfach von unseren Altärchen abweichen, also jedenfalls einer anderen Schule angehören.[21])

Dagegen sehen wir in der italienischen Skulptur das byzantinische Motiv beibehalten, wonach sich beide Frauen umarmen.[22])

Es sei nur auf die bezüglichen Darstellungen an der Kanzel des Niccolò Pisano und Arnolfo im Dom von Siena (1267), auf dem Silberantependium des Jacopo d'Ognabene in St. Jacopo zu Pistoja (1286—1316), auf der Kanzel der Fra Guglielmo in St. Giov. fuoricività zu Pistoja (1270), auf der Fassade des Domes von Orvieto, auf Andrea Pisanos Bronzethüre des Baptisteriums in Florenz hingewiesen. Ueberall sehen wir die Frauen sich mit beiden Armen oder auch nur mit einem Arme gegenseitig umfangen,[23]) nirgends aber finden wir das Motiv des Betastens, wie auf französischen Skulpturen des XIV. Jahrh.

Die Darstellung der Geburt Christi ist auf unseren Altärchen ganz eigenartig und unterscheidet sich sowohl von den übrigen französischen, wie von den italienischen Darstellungen, bildet daher ein wichtiges Merkmal für die Bestimmung jener Gruppe. Die Mehrzahl der übrigen französischen Elfenbeinaltärchen des XIII. und XIV. Jahrh. zeigt die Madonna auf ihrem Lager ausgestreckt, mit etwas erhobenem Oberkörper, das Haupt auf den aufgestemmten rechten Arm stützend. Vor ihr liegt das Kind, halbnackt oder in Windeln, von Ochs und Esel in kleinerem Maafsstab verehrt. Hinter Maria sitzt Joseph, sie betrachtend, bald auf einen Stab gestützt, oder beide Hände gegen sie vorwurfsvoll ausstreckend.[24])

---

[19]) Phot. A. Giraudon, Paris, n. 264. Louvre n. 18.

[20]) Immerhin kommen auch auf französischen Elfenbeinen des XIV. Jahrh., die einer anderen Richtung angehören, fliegende Engel in der Verkündigung vor. So z. B. auf einem kleinen Diptychon mit vier Darstellungen aus dem Marienleben im Kensington-Museum (n. 6824 — 1858), dort kaum richtig als englisch bezeichnet. Phot. des Kensington-Museums n. 4162.

[21]) So z. B. auf einem Diptychon des XIV. Jahrh. aus der Sammlung Carrand (jetzt im Bargello, Florenz), auf welchem in zwei Reihen von je drei Arkaden Darstellungen aus dem Marienleben in weit figurenreicheren Kompositionen als auf unseren Altärchen dargestellt sind. Phot. Alinari n. 2788. Ferner auf dem kleinen Diptychon mit vier Abtheilungen im Kensington-Museum, welches in der vorigen Anmerkung citirt wurde.

[22]) Vergl. das »Malerbuch des Berges Athos« ed. Schäfer (Trier 1855), p. 172. — Auf dem Silberaltar von Città di Castello (XII. Jahrh.) sehen wir schon dieses Motiv. (D'Agincourt ed. Quast »Atlas der Skulptur« T. XXI.) Vergl. auch Kraus »Codex Egberti« T. X.

[23]) In letzterem Falle, so an der Kanzel von Siena, und an der des Fra Guglielmo in Pistoja reichen sie sich die zweite Hand.

[24]) Beispiele: Das vorerwähnte Diptychon im Kensington-Museum n. 6824 — 1858; das erwähnte Diptychon im Bargello (Alinari n. 2781); ein zweites Diptychon im Kensington-Museum n. 293 — 1867. Phot. Ivories 3758; ein Diptychon im Museum von Budapesth; dito im Louvre (Molinier n. 60, 71, 90) u. s. f. Die Beispiele sind zahllos.

Dieses Motiv stellt eine Anlehnung an die altbyzantinische Darstellungsweise in dem Liegen der Madonna dar, wogegen das Bademotiv auf den genannten französischen Darstellungen des XIII. und XIV. Jahrh. durchweg fehlt, und dessen Platz die Krippe mit dem Kind sowie Ochs und Esel eingenommen haben.

In der italienischen Kunst herrscht schon seit dem XII. Jahrh. die byzantinische Komposition und wird auch auf allen, schon oben citirten Hauptwerken der pisanischen Schule bis auf Andrea Pisano getreulich beibehalten. Danach liegt die Madonna halb aufgerichtet auf ihrem Lager, vor ihr wird das Kind von Ammen gebadet, zur Seite sitzt Joseph bekümmert da, hinter Maria ist die Krippe, meist noch einmal mit dem Kind, sowie Ochs und Esel.[25])

Ende des XIV. oder Anfang des XV. Jahrh. kam das Motiv der knieenden, das Kind anbetenden Madonna in der italienischen Kunst auf, (ob durch flandrischen Import oder umgekehrt?) so z. B. auf den florentinischen Triptychen mit Marquetterieeinrahmungen und Beinreliefs.[26]) Ebenso bei Fiesole, Francesco d'Arrigo Pesello, Alesso Baldovinetti u. a.

Der nächste Vorgang aus dem Marienleben auf unseren Altärchen ist die Anbetung der hl. drei Könige. Eigenthümlich ist an derselben hier das stete Fehlen der Maria mit dem Kind selbst, welchem die Gaben dargebracht werden sollen. Sie wird ersetzt durch die grofse Madonnafigur in der Mittelnische, die aber zur Anbetung der Hirten in keine unmittelbare Beziehung gesetzt ist.

Abgesehen von dieser Eigenthümlichkeit zeigen die heiligen drei Könige Stellungen und Bewegungen, welche in der französischen Kunst des XIII. und XIV. Jahrh. (sowie in der von ihr abhängigen deutschen) in sehr ähnlicher Weise typisch verwendet wurden. Auf zahllosen französischen und deutschen Skulpturen dieser Epoche in Stein und Elfenbein sehen wir den vordersten, langbärtigen, greisen König vor der sitzenden Madonna knieen, den zweiten, (durch einen kürzeren Bart als vollkräftigen Mann bezeichneten) König sich umwenden, mit dem erhobenen Arm auf den Stern zeigen und zu dem dritten jugendlichen König (der aber nicht als Neger bezeichnet ist, wie später) sprechen.[27]) — Also mit Ausnahme der sitzenden Madonna dieselben Motive, wie auf unseren Altärchen.

Besonders verwandt mit der Darstellungsweise unserer Altärchen ist diese Szene auf einem einzelnen Triptychonblatt in der Bibliothèque Nationale zu Paris,[28]) welches ziemlich derb geschnitzt, aber in einem grofsartigen Stil gehalten ist, der noch auf's XIII. Jahrh. zurückweist. Wir sehen hier auch den Diener, der drei Pferde (von denen nur die Köpfe sichtbar sind) am Halfter hält, ganz wie auf dem Flügelaltar von Halberstadt.

In der italienischen Kunst des XIII. und XIV. Jahrh. ist die Darstellung der heiligen drei Könige wesentlich abweichend und mehr abwechselnd in den Motiven behandelt. Erst gegen Ende des XIV. Jahrh. nähert man sich dort theilweise dem französisch-deutschen Typus ohne aber ihn streng zu befolgen.[29])

Die Darstellung im Tempel auf unseren Altärchen schliefst sich, ebenso wie in der übrigen gleichzeitigen Kunst Frankreichs, Deutschlands und Italiens (sowie auch noch später) ziemlich getreu an den alten, byzantinischen Typus an, wie er auch im Malerbuche des Berges Athos geschildert wird,[30]) und schon im vatikanischen Menologium (vom IX. Jahrh.) sowie im Codex Egberti (vom X. Jahrh.)[31]) ausgestaltet erscheint. Nur die Kuppel, unter welcher der Vorgang nach dem Malerbuch stattfinden soll, fällt in den meisten Darstellungen fort.

Eine kleine Verschiedenheit zeigt sich aber doch häufig zwischen dieser Darstellung auf

[25]) Vergl. Dobbert »Ueber den Stil Niccolò Pisano's und dessen Ursprung« (München 1873) p. 37 f.

[26]) So auf dem Triptychon im Museo Civico zu Bologna. Phot. Emilia n. 2544. Vergleiche meinen Aufsatz in der »Zeitschrift des Ferdinandeum« (1896) p. 147 f.

[27]) Beispiele: Elfenbeintäfelchen mit zwei Abtheilungen, oben Kreuzigung, unten Anbetung der Könige. Abgufs im Kensington-Museum n. 224 — 1858. Phot. Philpot. (Westwood p. 194 n. 444.) Diptychon im Museum zu Budapesth; dito im Bargello (Alinari n. 2788); dito im Kensington-Museum n. 6824 — 1858. Phot. Ivories n. 4162.

[28]) Katalog Chabouillet n. 3270 (neue Nummer 5564). Phot. A. Giraudon B. 616.

[29]) Näheres in meiner Schrift »Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising« (München 1896) p. 11 ff.

[30]) Ed. Schaefer p. 175, § 215.

[31]) Ed. Kraus Tafel XVI.

unseren Altärchen und anderen französischen Skulpturen[32]) des XIV. bis XV. Jahrh. einerseits, und der italienischen Darstellungsweise des XIII. und XIV. Jahrh. andererseits. Auf unseren Altärchen ebenso wie auf anderen französischen Skulpturen[33]) sehen wir das Kind häufig von Maria auf den Altar gestellt, während es auf den italienischen Darstellungen des XIII. und XIV. Jahrh. stets entweder von Maria oder Simeon getragen wird.[34])

Auch fehlen auf den italienischen Darstellungen niemals weder Joseph noch Hanna, während auf unseren Altärchen nur ausnahmsweise noch Joseph, auf anderen französischen Skulpturen (siehe Anm. 3) nur Hanna vorkommt.

Aufser den bisher erwähnten fast stets auf unseren Altärchen vorkommenden Figuren und Vorgängen, bleiben nur noch einige weniger regelmäfsig darauf angebrachte figurale Kompositionen mit den entsprechenden Gegenständen in der französischen und italienischen Kunst zu vergleichen, um unsere Untersuchung zu vervollständigen.

Was die Madonnafigur der Mittelnische betrifft, so sehen wir sie auf mehreren Altärchen des von uns festgestellten Typus[35]) noch von stehenden, Kerzen oder Kelche haltenden Engeln umgeben. Auf französischen Skulpturen des XIII. und XIV. Jahrh. kommt dies Motiv auch sonst noch häufig vor,[36]) während uns nicht erinnerlich ist, dasselbe auf gleichzeitigen italienischen Skulpturen angetroffen zu haben.

Auf dem Halberstädter Polyptychon, welches, wie wir sahen, zu der von uns bestimmten Gruppe von Altärchen gehört, sind an den oberen äufsersten Feldern der Flügel die Gestalten der Kirche und Synagoge angebracht. In sehr ähnlicher Weise sind beide Figuren an den beiden oberen Feldern des in der letzten Anmerkung erwähnten französischen Elfenbeintriptychons in der Sammlung Waterton dargestellt.[37])

Die Krönung der Jungfrau auf dem Triptychon des Kensington-Museums (n. 7592 — 1861),[38]) welches zu der von uns bestimmten Klasse von Altärchen gehört, findet ihr fast genaues Vorbild in derselben Darstellung in Steinskulptur, vom Anfang des XIII. Jahrh., im Tympanon des linksseitigen Westportals der Kathedrale von Paris[39]) und kommt auch sonst häufig auf französischen Skulpturen in derselben Weise vor.[40]) Das Gemeinsame und Charakteristische auf beiden erstgenannten Darstellungen ist, dafs Maria mit gefalteten Händen sich Christus zuwendet und dieser die rechte Hand zum Segen erhebt, ferner dafs ein Engel in halber Figur kopfüber herabschwebt, der auf dem Relief der Cathedrale von Paris Maria die Krone aufdrückt, während Christus in der Linken ein Szepter hält, wogegen auf unserm Altärchen der Engel nur den Segen Gottes bringt, während Christus ihr mit der Linken die Krone aufsetzt.

In den italienischen Krönungen des XIII. bis XV. Jahrh. fehlt der segnende Gestus Christi, Maria erhebt entweder die ge-

[32]) Altärchen im Kensington-Museum, herausgegeben von Schnütgen; dito Kensington-Museum n. 7592 — 1861; dito Museo Civico, Bologna. Phot. Emilia n. 2542.

[33]) Marmorgruppe vom Anfang des XV. Jahrh. im Musée Cluny, Paris, n. 435. Diptychonplatte, die zu der von Westwood beschriebenen (p. 194, n. 444) gehört. Phot. Philpot n. 2747.

[34]) Kanzel des Guido da Como (S. Bartol., Pistoja), 1250. Kanzel des Nic. Pisano im Baptisterium zu Pisa, 1260—1266. Kanzel des Niccolò und Arnolfo im Dom von Siena, 1267. Kanzelfragmente des Giov. Pisano im Dom von Pisa. Domfassade von Orvieto.

[35]) Polyptychon in Halberstadt: dito Sammlung Spitzer n. 119. Triptychon im Kensington-Museum n. 7592 — 1861, Phot. 4553; dito Kensington-Museum n. 236 — 1867. Phot. Ivories 3797.

[36]) Triptychon des M. E. Waterton. Phot. des Kensington-Museums. Ivories n. 2878. Diptychon im Nationalmuseum München. Lichtdruck Obernetter n. 46; dito Museo Civico, Bologna. Phot. Emilia n. 2543.

[37]) Diese Gestalten kommen schon in der karolingischen und deutschen Plastik des IX. u. X. Jahrh. vor.

[38]) Phot. Ivories n. 4553.

[39]) Phot. Mieusement n. 1165.

[40]) Besonders die gefalteten Hände der Madonna sind in der französischen und deutschen Kunst des XIII. bis XIV. Jahrh. typisch. Ebenso, dafs Christus nur eine Hand dem Haupte Marias nähert. Auf der schönen Elfenbeingruppe des XIII. Jahrh. im Louvre, welche aus Chambéry stammt (Molinier Katalog n. 50), berührt Christus segnend das Haupt der bereits gekrönten Maria, welche demüthig die Hände faltet; in der Linken hält er ein Buch. Aehnlich ist die Darstellung auf dem Diptychon im Kensington-Museum n. 6824 — 1858. Phot. Ivories n. 4162. Ebenso auf dem Diptychon im Kensington-Museum n. 273 — 1867. Phot. Ivories n. 3758. Vergl. die Imhoff'sche Krönung in Nürnberg.

öffneten Hände oder kreuzt sie über der Brust. Erstere Bewegung finden wir auf dem Mosaikbild des Jakopo Turriti in S. M. Maggiore zu Rom,[41]) letztere auf dem Bilde des Spinello Aretino in der Akademie zu Siena,[42]) auf dem Fresco der Altichiero in der S. Georgskapelle zu Padua,[43]) sowie auf verschiedenen Krönungen Fra Beato Angelicos,[44]) anderer zu geschweigen. Nicht selten, so bei Spinello und mehrmals bei Fra Beato, drückt Christus Maria die Krone mit beiden Händen aufs Haupt.

Wenn wir endlich die Passionsszenen auf dem einen Polyptychon unserer Gruppe (Labarte, Bd. II Vol. I Planche XVII) mit anderweitigen Darstellungen derselben Vorgänge vergleichen, so kommen wir ebenfalls zu dem Ergebnifs, dafs sie der französischen Ikonographie des XIII. bis XIV. Jahrh. angehören.

Der Gekreuzigte mit nach seiner Rechten geneigtem Kopf, dem langen Schurz und den stark gekrümmten Beinen findet sich seit dem XIII. Jahrh. zwar sowohl in Frankreich und Deutschland, wie in Italien (bei den Pisanern) und auch die auf obigen Altärchen, wie auf zahlreichen Skulpturen des XIII. und XIV. Jahrh. angewendete einfachere, alterthümliche Komposition, wonach blofs Maria und Johannes trauernd zu beiden Seiten des Kreuzes stehen, kommt in Italien, neben den figurenreicheren Kreuzigungen der pisanischen Bildhauer und der sienesischen, sowie florentinischen Maler des XIV. Jahrh., häufig vor, sodafs diese Motive nicht als besondere Eigenthümlichkeit der in Frage stehenden Altärchen gelten können.

Sehr gewöhnlich ist dagegen die Darstellung der Geifselung Christi, wie wir sie auf den vorerwähnten Altärchen sehen, in der französischen und deutschen Skulptur des XIII. und XIV. Jahrh. anzutreffen,[45]) während sie in Italien um dieselbe Zeit überhaupt selten vorkommt und meist in der Weise, dafs Christus vor der Säule steht. Nur auf Duccios Altarbild aus dem Dome von Siena steht Christus mit angebundenen Händen hinter der Säule.[46])

Ebenso hat die Kreuztragung auf den in Frage stehenden Altärchen unmittelbare Analogien auf der entsprechenden Darstellung der in der vorletzten Anmerkung angeführten französischen Skulpturen.

Die Kreuzabnahme unserer Altärchen schliefst sich einem uralten Typus an, der seit dem IX. oder X. Jahrh. sich in der ganzen abendländischen Kunst verfolgen läfst.[47]) Nicodemus nimmt Christus in seine Arme, Johannes hält ihn an der anderen Seite, Maria küfst ihm die Hand; ein Knecht kniet vorne um die Nägel mit einer Zange aus den Füfsen zu ziehen. Wenn diese typische Komposition somit auch nicht ausschliefslich französisch ist, so giebt sie uns doch ebensowenig Anlafs, sie als Anzeichen italienischen Ursprungs gelten zu lassen.[48])

Auch für die Grablegung auf dem in Rede stehenden Polyptychon findet sich ein ziemlich genaues Analogon auf dem in voriger Anmerkung zuletzt citirten Diptychon wo sogar der Sarg dieselben zwei spitzbogigen Seitenöffnungen und eine Vierpafsöffnung dazwischen zeigt.

Wir sind mit unserer etwas umständlichen Beweisführung zu Ende, aus welcher aber mit unzweifelhafter Sicherheit hervorgeht, dafs die Altärchen, welche wir zu einer Gruppe vereinigt haben, nicht nur in der That einer einheitlichen Richtung angehören, sondern dafs sie auch höchst wahrscheinlich französischen, auf keinen Fall aber italienischen Ursprunges seien, wie mehrfach angenommen wurde. Und zwar dürften diese Altärchen in

[41]) Abbildung bei Detzel »Ikonographie« I, 523.

[42]) Sala II, n. 64. Das Bild wurde 1384 für die Kirche von Monte Oliveto maggiore hergestellt.

[43]) Phot. Alinari Pe Sa N. 13147.

[44]) Uffizj, Florenz, n. 1290 (Phot. Brogi n. 2261); S. Marco, Florenz (Detzel I, p. 525); Akad. Florenz (Detzel I, p. 527).

[45]) Christus steht hinter der Säule, den Kopf seitwärts biegend, in Vorderansicht. Zu beiden Seiten zwei geifselnde Schergen. Ganz entsprechend auf einer steinernen Gruppe im Louvre (Phot. Giraudon n. 248); ferner am Hauptportaltympanon des Strafsburger Münsters, sowie auf einem Elfenbeindiptychon der Sammlung Escalopier. (Gypsabgufs im Kensington-Museum n. 54, 72. Westwood p. 181, n. 407.)

[46]) Nach Detzel I, 370. Es ist möglich, dafs dieses Motiv, wie manches andere im XIII. Jahrh., aus Frankreich nach Italien drang, wo es in dieser Weise nie heimisch wurde.

[47]) Elfenbeindeckel der Bibl. Barberini (D'Ajincourt ed. Quast »Atlas der Skulptur« Tafel XII, Fig. 24). Externstein in Westfalen. Kanzel von S. Leonardo bei Florenz (XI. Jahrh.). Tympanon des linken Seitenportals der Fassade von S. Martino, Lucca.

[48]) Vergl. das oben erwähnte Diptychon (Westwood n. 409), ferner das Diptychon im Berliner Museum (Katalog von Bode und v. Tschudi n. 508, 509); dito im Kensington-Museum n. 293 — 1867. Phot. Ivories n. 3758.

Betracht der frühgothischen Strenge ihrer Architektur, der Einfachheit ihrer figuralen Kompositionen, sowie ihres Stiles, in den Ausgang des XIII. und den Beginn des XIV. Jahrh. zu verlegen sein. Der germanische Zug, der in den rundlichen Gesichtsbildungen mehrerer dieser Altärchen hervortritt, dürfte darauf hinweisen, dafs sie im Nordosten Frankreichs, unter flandrischem Einflufs, vielleicht in der Champagne oder in Burgund entstanden seien.

Innsbruck. Hans Semper.

Verzeichnifs der Elfenbeinaltärchen der geschilderten Richtung.

A. Erster Typus. Polyptycha mit zweitheiligen Flügeln und eingeschossigem Mittelbau.

1. Altärchen im South Kensington-Museum n. 4686. (Besprochen und abgebildet von Schnütgen in dieser Zeitschrift Bd. IX, Sp. 123 f.)
2. Dito im Louvre. (Besprochen und abgebildet in E. Molinier »Musée du Louvre. Catalogue des ivoires« (Paris 1896) n. 66, Pl. 11.).
3. Dito im Museo Civico zu Bologna. (Fotografia Emilia n. 2543.)
4. Dito im South Kensington-Museum n. 370 — 1871. (Phot. 3800.)
5. Dito in der Sammlung Bourgeois zu Köln (ehemals Spitzer n. 120); abgebildet im Katalog Spitzer.
6. Dito im South Kensington-Museum (n. 141 — 1866)?

B. Zweiter Typus. Polyptycha mit dreitheiligen Flügeln und eingeschossigem Mittelbau.

1. Altärchen der ehemaligen Kollektion Spitzer n. 119. (Beschrieben und abgebildet im Katalog der Sammlung von E. Molinier, Pl. IV, n. 119.)
2. Dito im Domschatz zu Halberstadt. (Beschrieben und abgebildet in »Mittheilungen der k. k. Centralkommission etc.« (1868) p. LXXVIII.)

C. Polyptycha mit dreitheiligen Flügeln und zweigeschossigem Mittelbau.

1. Altärchen im South Kens.-Museum n. 6 — 1872.
2. Dito Sammlung Webb. (Besprochen und abgebildet bei Labarte »Histoire des arts industriels« II. Ed., Vol. I, p. 124, Pl. XVII.)

D. Triptycha.

1. Altärchen im South Kens.-Mus. n. 7592 — 1861. (Phot. des South Kens.-Mus. Ivories n. 4553.)
2. Dito dito n. 236 — 1867. (Phot. des South Kensington-Museums. Ivories n. 3797.)
3. Dito im Besitz des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. (Besprochen und abgebildet in der Veröffentlichung »Kunstgewerbliche Objekte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im mährischen Gewerbemuseum 1884—1885« Tafel 71, Text S. 12. — Siehe oben Sp. 117/118.)
4. Dito im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien (Saal XVII, vitrine III, n. 8).
5. Dito Krakauer Hausaltärchen. (Abgebildet bei Hefner v. Alteneck »Trachten, Geräthschaften und Kunstwerke« (1881) Tafel 169.)

Gestickte Kaselborte im Germanischen Museum.

Mit Abbildung.



enn man zur Gewinnung guter Vorlagen für die Ausstattung kirchlicher Paramente die alten Bestände prüft, findet man direkt Verwendbares nur in spärlichem Maafse. Die meisten der gestickten Kreuze, Stäbe u. s. w. sind entweder zu reich in der Anordnung und zu komplizirt in der Technik, oder zu roh in der Ausführung. Jene gehen über die Leistungsfähigkeit der Dilettantinnen weit hinaus, aber auch über die den Berufsstickerinnen durch die Preise gesteckten Grenzen, und die gar zu handwerksmäfsig behandelten alten Muster eignen sich für die Nachahmung am wenigsten, wenn sie figuraler Art sind, was zumeist der Fall ist. Rein ornamentale Borten (wie deren in Bd. I, Sp. 285 ff. auf Tafel XV mehrere mitgetheilt wurden) begegnen nur selten, und Einzelfiguren mit einfacher architektonischer Bekrönung dürfen auch als Ausnahme bezeichnet werden.

Als eine solche Ausnahme erschien mir ein Fragment im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg und gerne machte ich von der mir ausnahmsweise ertheilten Erlaubnifs Gebrauch, es in Köln photographisch abbilden zu lassen. Diese Abbildung lege ich hier vor, um sie mit einigen erläuternden Worten zu begleiten.

Die beiden baldachinbekrönten Standfiguren (Apostel Paulus und Judas Thaddaeus (?), aus denen dieses 49 *cm* hohe, 19 *cm* breite, ziemlich stark abgegriffene Bruchstück besteht, sind neuerdings auf rothe Atlasseide aufgelegt, welche die offenen Arkaden recht zur Geltung kommen läfst, als das Innere der Nischen, in welche die Figuren hineingestellt sind. Einfach und korrekt ist ihre Konstruktion, indem aus zwei Säulchen ein nasenbesetzter Eselsrücken herauswächst, dessen dekorative Kreuzblume den geradlinigen Abschlufs vermittelt, und dessen Zwickel mit einem Dreiblatt ausgefüllt sind. Mit Ausnahme

der gelblichen Seidenfäden, welche diese Dreiblätter füllen und dem bläulichen Ton, welchen den Gewölbekappen des Hintergrundes der Bilderstich verliehen hat, wird der ganze Baldachin von dem Goldton beherrscht, welchen die nebeneinandergelegten und durch rothen Ueberfangstich befestigten metallischen Goldfäden dem Ganzen verleihen, zugleich die architektonischen Linien markirend, deren Hauptzüge durch schwarze Konturen festgelegt sind. Wie hier innerhalb dieser schwarzen Umrisse die Goldfäden den Zügen der Architektur folgen, so schmiegen sie sich bei den Figuren überall den Bewegungen derselben, vielmehr dem dadurch geordneten Faltenwurf an. Die eigenartige Gliederung, die durch dieses Modellirverfahren bewirkt wird, verleiht den Figuren ein sehr bestimmtes, vornehmes Ansehen, einen gewissen Reliefcharakter, der sie um so schärfer aus ihrer



Umgebung loslöst. Aufser den Karnationsparthieen sind nur die Futterumschläge der Gewänder farbig behandelt, bestimmt, Unter- und Obergewand von einander zu trennen, im Bunde mit den Kördelchen, die den Hauptkonturen zu ihrem Rechte verhelfen. — Diese, unter der Bezeichnung „opus anglicanum“ in den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen sehr häufig vorkommende Technik, welche an den herrlichen Ornaten Englands namentlich im XIII. und XIV. Jahrh. so grofse Triumphe gefeiert hat, findet sich auch in Deutschland bis tief in das XIV. Jahrh. regelmäfsig verwendet, und dafs sie hier auch im Anfang des XV. Jahrh. noch begegnet, beweist das vorliegende Fragment. Um diese Zeit fing der leichter auszuführende, aber weniger wirkungsvolle Plattstich an, sie abzulösen, und dieser hat bis in unsere Tage das Feld behauptet.

Schnütgen.

Bücherschau.

L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive di Luca Beltrami. 80 tavole in eliotipia ed incisioni nel testo. Ulrico Hoepli. Milano 1897 (Preis 40 L.).

Die mit dem eucharistischen Kongrefs zu Mailand im September 1895 verbundene retrospektive Ausstellung hat den unermüdlichen Verfasser veranlafst, von den dort vereinigten kirchlichen Kunstgegenständen die hervorragenderen photographiren zu lassen, um diese Aufnahmen, vermehrt durch solche in den Domschätzen von Mailand und Monza, wie im archäologischen Museum zu Mailand und in der Certosa bei Pavia, zu einer Darstellung des Entwickelungsgangs zusammenzusetzen, welchen die lombardische Kunst auf dem Gebiete des Kirchengeräthes vom VI. bis zum XVIII. Jahrh. genommen hat. Auf 80, zumeist scharfen Lichtdrucktafeln in folio sind weit über 100 Gegenstände abgebildet, von denen die ältesten (VI.—XII. Jahrh.) aus Metall- und Elfenbein bestehen, die folgenden (XIV. und XV. Jahrh.) zumeist in Miniaturen; dann wiederum Metallgeräthe und gestickte Paramente des XV. Jahrh., zahlreiche Stickereien und Bronzen der drei letzten Jahrhunderte. Nicht lückenlos sind die älteren Entwickelungsreihen, die wohl um mehrere minder berühmte und doch merkwürdige Objekte leicht hätten bereichert werden können; aber manches minder Bekannte und wohl auch nicht Veröffentlichte tritt in die Erscheinung, namentlich aus dem Bereiche der Paramentik: Kaseln und Chormäntel, besonders Antependien und Fahnen. Unter letzteren zeichnen sich die beiden Altarfrontalien von Ludovico II Moro und Beatrice d'Este sowie die herrliche Standarte des hl. Ambrosius von 1564 durch grofsen Reichthum und kostbarste Technik aus. Ein kurzer Ueberblick über die Geschichte des lombardischen Kultgeräthes und eine von historischen Notizen begleitete Beschreibung der einzelnen Tafeln dienen dem letzteren als Einleitung. Manche wichtige Angabe, manche schätzenswerthe Deutung ist hier niedergelegt, und wenn auf den vorbildlichen Werth vieler Abbildungen, auf die Anregung, die sie den Künstlern, namentlich den Goldschmieden, Zeichnern und Stickerinnen zu bieten vermögen, nicht ausdrücklich hingewiesen wird, so soll doch auch dieser Vorzug hier nicht unerwähnt bleiben. Die Grazie, welche die meisten italienischen Kunsterzeugnisse auszeichnet, ist sehr geeignet, den Geschmack zu bilden und den Zeichenstift im Sinne der Anmuth zu beeinflussen.

B.

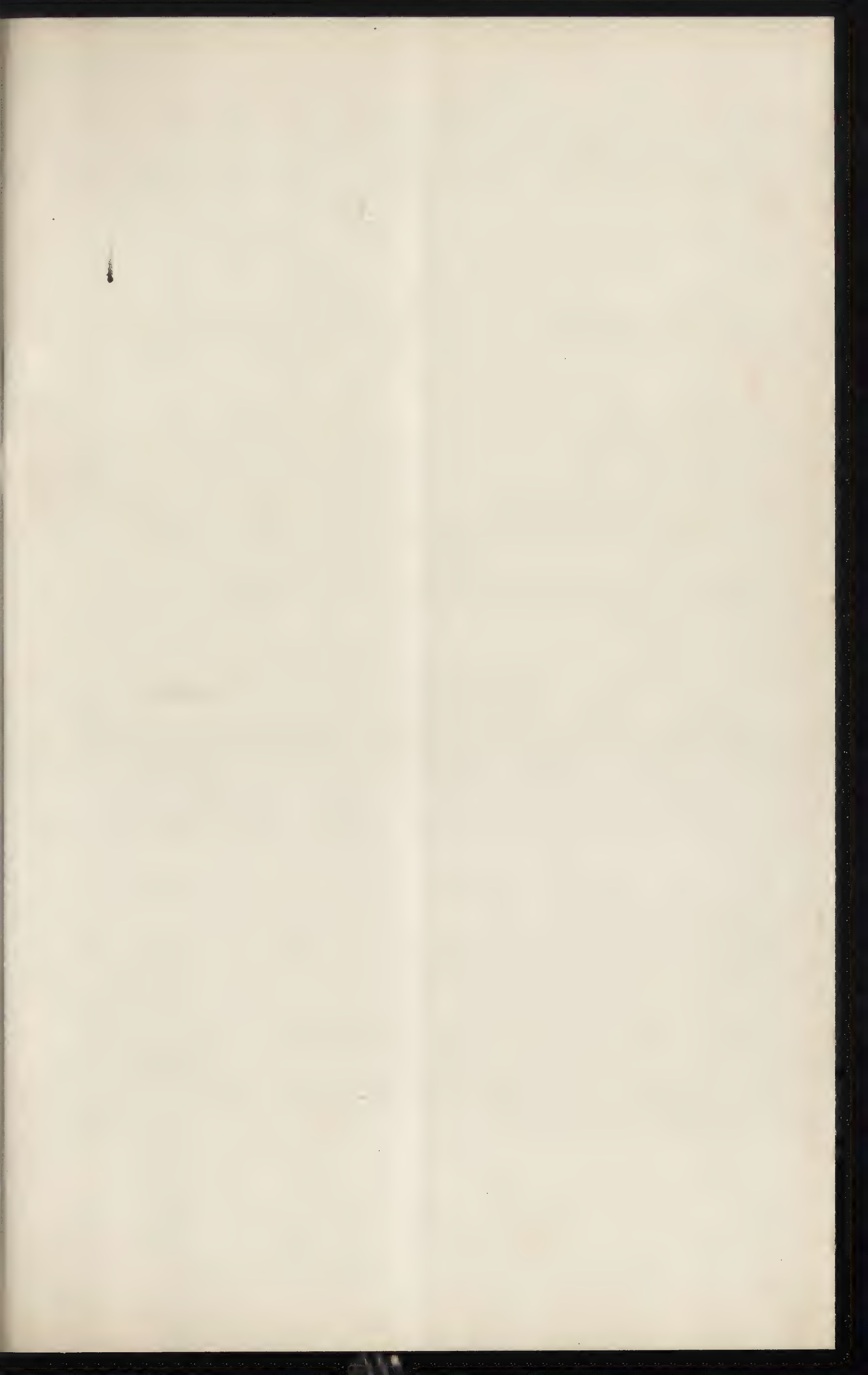
Das Moderne in der Kunst. Von Professor Dr. Julius Lessing, Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Berlin 1898. Leonhard Simion. Preis 1 Mk.

Mit der alten Kunst wie Wenige vertraut, mit der Entwickelung der neuen Kunst auf's genauste bekannt und theilweise eng verwachsen, gibt der Verfasser sein Urtheil ab über das moderne Kunstschaffen, wie es stellenweise plötzlich eines grofsen Theiles der deutschen Künstlerschaft auf dem kunstgewerblichen Gebiete, von England und Amerika ausgehend, sich bemächtigt hat. Nicht unfreundlich, vielfach sogar sympathisch steht er diesen Bestrebungen gegenüber, für deren Berechtigung er namentlich dort eintritt, wo die Errungenschaften auf dem Gebiete der Industrie zu neuen Formen drängten, auf neue Lösungen hinwiesen. Aber zu einem vollständigen Umschwung, zu einem gänzlichen Bruch mit der Vergangenheit, dem das Wort geredet werde, reichten sie nicht aus, zumal sie der ornamentalen Ausstattung entbehrten, und der Verzicht auf diese mit den Kulturinteressen nicht vereinbar sei. Bei diesen durch mancherlei frappante Hinweise und Beispiele gewürzten geistvollen Erörterungen fehlt es nicht an scharfen und spöttischen Worten, die den Standpunkt des Verfassers besser kennzeichnen, als manches scheinbare Zugeständnifs, deswegen besondere Beachtung verdienen. Es ist die höchste Zeit, dass die Altmeister auf dem Gebiete der kunstgewerblichen Studien sich den dauernden Werth und die vorbildliche Bedeutung der von ihnen mit so grofsen Mühen und Opfern zusammengebrachten alten Kunstschätze nicht wegeskamotiren oder -disputiren lassen von Solchen, denen es bis jetzt nicht gelungen ist, etwas Besseres oder auch nur Gleichwerthiges an deren Stelle zu setzen.

S.

Die Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg behandelt Dr. Alfred Schröder (früher Domvikar in Augsburg, jetzt Professor am k. Lyceum in Dillingen) in der »Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg« XXIV. Jahrg. 1897, S. 97 bis 112. — Ursprünglich und bis gegen Schlufs des XI. Jahrh. ein wesentlicher Bestandtheil des Kanonikerklosters, welcher die Domgeistlichkeit in gemeinsamem Leben vereinigte, dann nach Auflösung der vita communis vielmehr eine Zubehör der Kirche, wurde dieser Kreuzgang am Anfange des XIII. Jahrh. neu-, in den Jahren 1479—1510 zu der jetzigen Gestalt umgebaut. In welcher Weise, namentlich, in welcher Folge dieser Umbau sich vollzogen hat, weist der Verfasser mit grofsem Geschick vornehmlich aus den mit Wappen versehenen Gewölbeschlufssteinen nach, wie er auf das Steinmetzzeichen die Annahme stützt, dafs der Erbauer der Ulrichskirche Burkhart Engelberger von Hornberg auch den Kreuzgang gebaut habe. Durch glückliche Kombinationen sind so neue, zuverlässige Angaben in Betreff der Baugeschichte gewonnen. — Was der Verfasser den überaus zahlreichen Grab- und Erinnerungszeichen, welche in der Vertheilung auf die Jahre 1285 bis 1805, die Wände des (nur in einem Theile des Westflügels im Sinne des Rokoko umgestalteten) Kreuzganges schmücken, an sehr werthvollen personalgeschichtlichen und kunsthistorischen Angaben entnommen hat, soll im »Jahrbuch des histor. Vereins Dillingen« X u. XI niedergelegt werden, als Beweis dafür, wie dankbar diese noch so zahlreichen und so wenig ausgebeuteten Kreuzgangsschätze bei sorgfältiger Prüfung sich erweisen.

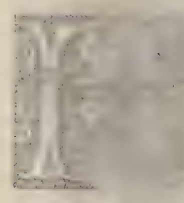
D.





Die Kreuzabnahme Fra Angelicos in der Accademia delle Belle Arti zu Florenz.

Abhandlung





…e Belle Arti in Florenz

Abhandlungen.

Studien zu Giovanni da Fiesole.

I. Verterunt se memoriae.

Mit Abbildung. Tafel IV.*)



Regenwolken, so dunkel wie die Hochklüfte des Apennin sie nur aushauchen, senkten sich auf die Berge des Arnothales und breiteten über das königliche Florenz tiefe und schwere Schatten.

Im Salone der Accademia delle Belle Arti stand vor Fra Angelicos grofser Kreuzabnahme die andächtige Gemeinde, die selten bei diesem Schaustücke der Sammlung fehlt. Diesmal war sie zahlreicher als sonst, und selbst die blonde Lady, die an allem rasch vorübereilt, was nicht in den „Mornings of Florence" vorgeschrieben ist, hemmte ihren Schritt, berührt von dem wunderbaren Reize, der von dem Bilde ausging. Diese gröfste Schöpfung betender Phantasie, die der Mönch von Fiesole einer Tafel anvertraut hat, und die den Höhepunkt seiner Staffeleigemälde bildet,[1]) fesselt immer, mag man die lebensvolle, aber von sanftem Leide gedämpfte Dramatik und den grofswallenden Zug der Linien auf sich wirken lassen, oder die Durchsichtigkeit und Kraft der Farben bewundern, die so aus ganzer Tiefe leuchten und von ätherischem Lichte durchtränkt sind, wie kein anderer sie je in Tempera erreicht hat, oder mag man den heiligen Schmerz und die süfsen Erlösungswonnen, von denen jene Gestalten bewegt sind, sinnend und empfindend nachkosten.

So oft man sie sieht, stets wirkt diese Totenklage unter dem Kreuze des Weltheilandes wie die echte Vision unnahbar hoher Kunst. Aber heute, wo die Sonne Toskanas nicht ihre brennenden Strahlen durch das weite Oberlicht des Saales warf und die Farben mit ihrem schneidenden Glanze durchdrang, sondern weiche Schatten das Gemälde träumerisch umspielten, war der Eindruck überraschend feierlich und geheimnifsvoll: die Mystik der Idee und Empfindung in vollem Einklange mit der Mystik der Linien und Farben, das Ganze ergreifend wie eine Psalmenmotette von Orlando Lasso. Es ist, wenn man auch noch so viel auf Rechnung einer ungeschickten Restauration setzen

*) Für die sehr freundliche Ueberlassung des Cliché sagt der verehrlichen Herderschen Verlagshandlung verbindlichsten Dank. D. H.

[1]) Rio und Förster (vgl. St. Beissel »Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke.« Freiburg 1895, S. 16) rücken das Werk deshalb ganz an das Ende der Florentiner Zeit, kurz vor 1445. Domenico Tumiati (»Frate Angelico. Studio d'arte.« Firenze 1897, p. 132) hingegen, dem Anscheine nach nur bestimmt durch die in der leuchtenden Farbengebung sich offenbarende frische Kraft, möchte darin die glänzendste Frucht der Jugend und des Aufenthaltes in Fiesole erblicken; er setzt die Vollendung um 1430. Am weitesten geht Beissel (a. a. O.), der das Bild spätestens um 1425 entstanden sein läfst, weil die drei Spitzgiebel, welche die Tafel nach oben abschliefsen, Malereien des 1425 gestorbenen Lorenzo Monaco aufweisen. Die Voraussetzung jedoch, auf der dieser Schlufs beruht, dafs nämlich die beiden Künstler gleichzeitig an dem Ganzen arbeiteten, ist unhaltbar. J. B. Supino (»Beato Angelico«. Traduit de l'italien par M. I. de Crozals. Florence 1898, p. 132 suiv. — das italienische Original ist nicht gedruckt worden) hat schon auf die Unwahrscheinlichkeit aufmerksam gemacht, dafs der ältere, auf der vollen Höhe seines Ruhmes stehende Kunstgenosse sich herbeigelassen haben sollte, dem jüngern das Beiwerk zu liefern, und hat ferner darauf hingewiesen, dafs die Giebel nebst den krabbenbesetzten Spitzbogen zu dem sonstigen Rahmen nicht passen. In der That ist der letztere, trotz des noch gothisirenden Ornamentes, wegen der breiten Behandlung und der flachen, dem fortschreitenden Renaissancegeschmacke mehr entsprechenden Profilirungen, entschieden später. Jedoch kann ich Supino nicht beistimmen, wenn er meint, die Bekrönung sei der Tafel Angelicos (nachträglich) willkürlich aufgesetzt worden. Dagegen spricht die den drei Spitzbogen genau angepafste Komposition des Bildes, und auch die zum Hauptbilde in engster Beziehung stehenden Giebeldarstellungen (Auferstehung, die drei Frauen am Grabe, der Heiland mit Magdalena). Es bleibt nur die Annahme übrig, dafs der Künstler den Auftrag erhalten hat, für ein älteres, vielleicht durch ein Unglück zerstörtes Werk Lorenzo's, mit Benutzung der Bekrönung desselben, ein neues zu schaffen. Sowohl dieses als auch der stilistische Charakter der umrahmenden Seitenpilaster würde für eine spätere Datirung, als die Beissels, zeugen.

Beissel S. 18 irrt auch darin, dafs er Lorenzo Monacò für ein Mitglied des Ordens von Vallombrosa hält und aus diesem Grunde ein „brüderliches Zusammenarbeiten" mit Anglico an einem für eine Kirche der Vallombrosaner bestimmten Bilde natürlich zu finden scheint. Lorenzo war Kamaldulenser.

will,[2]) doch nicht zu leugnen, dafs der äufserste Kontrast des glühenden Roth und des tiefen Blau in der breit behandelten Farbengebung der Gewänder, sonst grell wirkt und dem Bilde etwas unruhig Buntes verleiht. Das war jetzt verschwunden; das schleierhaft webende Licht hatte die schneidenden Gegensätze gemildert und wie mit dem weichen Kusse des Abends die Farben harmonischer verschmolzen. Am allerwenigsten vertragen Angelicos Gemälde die Galleriebeleuchtung. Sie sind entstanden im Dämmerlichte der Klosterhallen und berechnet für die dunkeln Kapellen italienischer Kirchen. Darum das helle Kolorit und die lichtgetränkte Durchsichtigkeit der Töne, die ihre rechte Stimmung allein unter den Schatten der Kirchengewölbe erhalten.

Auch die Kreuzabnahme mufs einst einen Nebenaltar in Santa Trinità geschmückt haben,[3]) wie jetzt noch in der vierten Kapelle des rechten Seitenschiffes Don Lorenzos Verkündigung. An einem solchen gedämpft beleuchteten Orte, wo der Geist stiller Andacht weht, und die Seufzer schmerzbeladener Seelen noch nachhallen, wie Weihrauchwolken, die im Abendschimmer zerfliefsen, will das Bild gedacht sein, wenn es den ganzen Reichthum religiöser Gedanken, kontemplativer Gefühle und elegischer Poesie, die der Engel der kirchlichen Malerei hier in Farben ausgeströmt hat, offenbaren soll.

In drei Gruppen ist die Darstellung gegliedert. In der Mitte sinkt der entseelte Leichnam, gestützt von den liebenden Armen der Männer, langsam herab vom Kreuze. Der Künstler hat nicht vergessen, dafs diese Gestalt die „schönste war unter allen Menschenkindern"[4]), und darum dem edelgeformten Körper nur leicht die Spuren der entsetzlichen Leiden und des gewaltsamen Sterbens aufgeprägt; die Konturen sind ruhig fliefsend, soweit es nur der Ernst des Todes zuliefs. Angelicos Schönheitssinn hat stets den abstofsenden Ausdruck der Martern, wie ihn die Kunst des spätern Mittelalters liebte, fern gehalten. Er hat auch nicht vergessen, dafs diesem Toten die hingebendste, zarteste Liebe seiner Jünger gehörte. Behutsam wie ein Kleinod, ehrfurchtsvoll wie ein Heiligthum halten sie die sterbliche Hülle des Heifsgeliebten. Mit bewundernswerther Zartheit ist diese Seelenstimmung in den Figuren zum Ausdruck gebracht. Kein Laut entringt sich in diesem weihevollen Augenblicke den Lippen, nur die Sprache der Augen und der leise Wink der Hand mahnen gegenseitig zu zitternder Vorsicht. Der Mann, der unterhalb des Josef von Arimathäa auf der Leiter sich befindet, hebt warnend die Rechte und sendet einen bittenden Blick zu dem Greise, der unter ihm steht und die Kniee des Erlösers umfängt, und dieser gibt den bedeutsamen Blick weiter zu Nikodemus, der das zurücksinkende Haupt stützt und mit demselben Ausdruck sein Auge auf Josef von Arimathäa richtet. Und Johannes, den der Maler so nachdrücklich in die Mitte des Gemäldes gestellt hat? Der jungfräuliche Liebling steht näher als irgend ein anderer an dem blutüberströmten Stamme des Kreuzes, hat ja doch auch keiner der Jünger das Opfer der Liebe tiefer und schmerzlicher mitempfunden als der Jünger der Liebe. Er wendet Augen und Hände empor zu der Brust Jesu, ganz nahe zu derselben Brust, an welcher er wenige Stunden vorher noch liebestrunken geruht hat. Aber jetzt hat das Herz des Gottmenschen, das von Erbarmung und Liebe zu den Sündern überflofs, zu schlagen aufgehört; auch der Eingeborene des Vaters hat zum Heile der Welt seiner menschlichen Natur den Tribut gezollt. Es ist die hoheitsvolle Stille des Todes und ihre menschlich ergreifende Macht, welche die Gruppe der Männer beherrschen, die wie eine lebendige mitfühlende Umrahmung den heiligen Leib umgeben. Darum schrieb der Künstler die Worte des prophetischen Sängers darunter: „Aestimatus sum cum descentibus in lacum", ich bin denen gleichgestellt, die in das Grab hinabsteigen.[5]) Das ist die Wahrheit, die der vom Kreuze herniederschwebende

---

[2]) Supino S. 131 hält die ursprüngliche Harmonie der Farben für gänzlich zerstört, während Beissel S. 17 die vortreffliche Erhaltung der alten Farbenstimmung rühmt und nur die Tiefe des Tones etwas gemindert findet.

[3]) Vasari »Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori« (Opere ed. Milanesi Tom. II. Firenze 1878) Vol. II p. 513 bezeichnet sie zwar als „tavola della sagrestia", was alle Neueren ihm nachschreiben. Allein dies beweist nur, dafs sie im XVI. Jahrh. sich dort befand, wohin man sie beim Ersatz der alten Altäre durch Renaissancebauten gebracht haben mag. Dafs sie ursprünglich eine Altarretabel war, verräth die alte Umrahmung.

[4]) Ps. 44,3. Dieser Psalm ist das Brautlied auf den Messias.

[5]) Ps. 87,5. Es ist ein messianischer Leidenspsalm.

Leichnam des Heiligen der Heiligen den Menschen verkündigt, Mitleiden und Reue zugleich weckend, Mitleiden bei den hohen Seelen der Vollkommenheit und Reue bei den Kindern der Welt. Diese Gedanken sind in den zwei Seitengruppen mit der ergreifenden Anschaulichkeit wahrer Kunst ausgeführt.

Der Körper des Heilandes bewegt sich in der Richtung auf die Schaar der Frauen links, und auf diese zunächst weist auch der Fortschritt der Idee hin. „Plangent eum quasi unigenitum, quia innocens",[6]) liest man unter der linken Abtheilung der Tafel. Ueber den Toten, der der Sohn Gottes und die wesenhafte Unschuld war, mufs die Klage echt menschlicher Trauer ergehen, ganz wie es die Mystik des Mittelalters liebte. Zu Dolmetschern des Schmerzes hat der Frate mit seelenkundigem Feingefühl Frauen gemacht, hebräische Mütter, die da wissen, was der Tod eines Eingeborenen bedeutet, und die rings um die hehre Mutter des Erlösers sich versammelt haben. Ein Schüler Giottos würde sie in leidenschaftlicher Erregung dargestellt haben, würde heftiges Weh aus den Gestalten hervorbrechen lassen. Das lag dem Talente Angelicos ferne. Die nämliche hohe und milde Ruhe, welche über die Kreuzabnahme ausgebreitet ist, dämpft auch das Leid dieser Gruppe und löst es in lyrische Trauer auf. Die Dominante in diesem Akkorde des Schmerzes bildet die mater dolorosa. Sie allein sitzt, wie auf einem unsichtbaren Throne; alle andern umringen sie stehend. Die der religiösen Vorstellung des Quattrocento so vertraute Madonna in throno, die mit dem Kinde auf dem Schoofse die sedes sapientiae darstellt, kehrt auch hier wieder. Sie steht im Begriffe, die Leiche des Sohnes auf ihren Knien, über die das Leichentuch bereits ausgebreitet ist, zu empfangen, aber jetzt als die sedes sapientiae dolorosa. Das war der Augenblick, in dem nach der Weissagung das Schwert die innersten Fibern ihres Herzens durchdringen sollte. Sie bietet das Bild eines von unsäglichem Weh durchschauerten, bis in den Grund erschütterten Gemüthes: die düstere Farbe des über den Kopf gezogenen Mantels, die fest in einander gekrampften Hände, gleichsam als wollten sie das Uebermaafs des Schmerzes bezwingen, das thränenumflorte Auge, die gebeugte Haltung — alles athmet grenzenloses Seelenleid, aber auch grenzenlose Ergebung. Diese beiden Gefühle, so überwältigend jedes für sich ist, sind doch in Kopf und Haltung der Gottesmutter zu einer einheitlichen malerischen Stimmung verschmolzen, der Angelicos Pinsel so unbeschreiblichen Ausdruck zu geben verstanden hat. Diese e i n e Stimmung spiegelt sich wieder in den Frauen, und zwar in jeder besonders und verschiedenartig abgetönt und mit eindringendstem seelischen Verständnisse individualisirt. Die Sprache der Kunst ist beredter als die der Worte. Man fühlt die Feinheit der Seelenmalerei, die sich in den Gesichtern ausspricht, aber es ist schwer, sie zu schildern. Welche gottinnige Gelassenheit, die an die schönsten Meditationen der deutschen Dominikaner-Mystik erinnert, in dem Gesichtsausdrucke der Matrone, die rechts zu äufserst erscheint. Welche gefafste Andacht bei der Heiligen dahinter, die ihre Hände zum Gebete gefaltet hat. Mit welch' friedlicher Ruhe steht die junge Frau neben ihr da und schaut hinüber zur süfsen Last des Kreuzes. Dagegen die Frauen links von Maria, sie stellen stärker betont das schmerzliche Mitleiden dar, Mitleiden nicht blofs mit dem geopferten Sohne, sondern auch mit der klagenden Mutter. Die ihr zunächst Stehende ringt ergriffen die Hände und beugt sich weinend zur Madonna hinab, während in den andern dieser laute Ausbruch des Weh's gemildert weiterklingt.

Es ist beachtenswerth, dafs gerade sieben Frauen um Maria geschaart sind als Mitträgerinnen ihres Leides. Drei davon sind durch Nimben als Heilige charakterisirt; es sind die in der mittelalterlichen Kunst bei der Beweinung Christi herkömmlichen drei Marien: Maria Magdalena, Maria Jacobi und Maria Salome.[7]) Angelico hat ihnen vier andere beigesellt; vier, nicht mehr und nicht weniger. Warum gerade diese Siebenzahl? Es ist ein tiefsinniger Hinweis auf die sieben Schmerzen der Gottesmutter, welche die Mystik ebenso innig religiös

[6]) Diese Stelle ist nicht der hl. Schrift entnommen, sondern lehnt sich nur an diese an: *et plangent eum planctu quasi super unigenitum et dolebunt super eum, ut doleri solet in morte primogeniti* (Zach. 12,10). Darüber, dafs diese Worte wahrscheinlich einer dramatischen Karfreitagsfeier entstammen, siehe unten Anm. 12.

[7]) Z. B. in Giotto's Darstellung in der Arena zu Padua. Weshalb hier zum zweiten Male Maria Magdalena erscheint, trotzdem sie auch zu den Füfsen des Heilandes kniet, siehe unten Anm. 12.

wie dichterisch fein ausgebildet hatte.[8]) Daher ist die mater dolorosa der Mittelpunkt der Gruppe, umringt von den Vertreterinnen ihres Schmerzes, die aber mit gut künstlerischem Zuge nicht als kühle Personifikationen, sondern als lebendig erfafste historische Personen, als die Frauen von Jerusalem erscheinen. In ihnen strahlt die eine Empfindung der Mutter, zu grofs, um in einem künstlerischen Worte zum Ausdrucke zu kommen, siebenfach gebrochen und geschildert aus.

Die zu den Füfsen Christi knieende Magdalena gehört nicht zu der Frauengruppe und zu dieser Seite des Bildes.[9]) Ihre den Rücken wendende Stellung und der ganz auf den heiligen Leichnam vereinigte Ausdruck von Körper und Seele sondern sie scharf von der Umgebung der Madonna. Sie gehört vielmehr zu der Hauptgruppe des Gemäldes und bildet zugleich die Ueberleitung zur Nebengruppe. Auch in den Flufs der Umrisse hat die sorgfältig überlegte Komposition diese Beziehung hineingelegt. Magdalenas hingeworfene Gestalt bildet mit dem Leibe des Heilandes eine grofse Linie, und diese führt in sanftem Zuge hin zu dem Schoofse der Mutter.

Wie die Sünderin einst im Hause des Pharisäers die Füfse des Meisters mit ihren Thränen und Küssen bedeckte und mit ihren Haaren trocknete,[10]) so prefst sie auch jetzt ihre Lippen auf die Füfse des Todten und benetzt sie mit den Zähren der Liebe, während das reiche blonde Haar auf die Schultern herabfliefst. Ganz wie der Liebesjünger, mit dem sie die hervorstechendste Figur des ganzen Gemäldes bildet, erscheint sie in dieser traurigen Stunde in derselben Funktion, die das auszeichnende Merkmal ihrer Beziehung zum Erlöser während des Lebens ausmachte. Aber dort, bei Johannes, die jungfräuliche Liebe, die dem Herzen des Gottmenschen so nahe sein durfte; hier die büfsende Liebe, die reueerfüllt zu den Füfsen liegt. Sie stellt die Todtenklage der Sünde dar.

Zu der Gruppe links steht in vollendetem Gegensatz die Gruppe rechts. Die Hintergründe bringen ihn zum anschaulichen Ausdrucke. Auf der einen Seite Jerusalem mit den Mauern und ragenden Thürmen. Aus dem in prächtiger Architektur aufgebauten Stadtthore senkt sich die breite Strafse hernieder, auf der eben die Töchter Sions gekommen sind, um bei dem Kreuze zu weinen. Auf der andern Seite dagegen schweift der Blick in die anmuthige Umgebung von Florenz: es ist die in den Duft des azurnen Himmels getauchte Hügelkette, die nach Osten Fiesole umschliefst,[11]) und die in der kleinen Zelle von S. Domenico so oft das Auge des Frate entzückt hatte. Damit ist die Gruppe rechts sofort in die unmittelbare Gegenwart gerückt. Es sind Florentiner, ihre Tracht ist die der vornehmen Bürger der ersten Hälfte des XV. Jahrh. Es sind lauter Männer, und keines Haupt umspielt der goldstrahlende Nimbus. So ist der wirksame Kontrast hergestellt zu der Schaar von lauter Frauen auf der andern Seite mit ihren Heiligen.

Was bedeutet dieser Kontrast? „Plangent eum quasi unigenitum, quia innocens", lautet die Erklärung des Malers für die linke Gruppe. „Ecce, quomodo moritur iustus, et nemo per-

[8]) Wenn auch die Verehrung der sieben Schmerzen als Volksandacht und ihre Darstellung durch sieben Schwerter oder durch sieben verschiedene Szenen aus dem Marienleben erst am Ende des XV. Jahrh. in Flandern ausgebildet sein sollte (vgl. „La Vierge aux sept glaives" in den »Analecta Bolland.« XII [1893] 333 sqq.), so ist die Idee doch älter. Der hl. Vincenz Ferrer († 1419) kennt sie (ib. p. 337). Benedikt XIV (De festis D. N. Jesu Christi et B. M. V. Patavii 1767 l. 2, c. 4, n. 9 pag. 399) und Archangelus Gianius (Annales sacri ordinis servorum B. M. V. Florentiae 1618 l. 1, c. 14, pag. 10) führen sie auf die florentinischen Gründer des Servitenordens zurück. Es liegt kein Grund vor, an der Entstehung im XIII. Jahrh. zu zweifeln, da das hohe Mittelalter es liebte, im Anschlusse an Gregor. Moral. I, 14 die Siebenzahl als das Symbol der Vollkommenheit in alles hineinzutragen. Man vergleiche z. B. die Sermones des hl. Bernhard „De VII donis Spiritus Sancti contra VII vitia", „De septem gradibus confessionis", »De VII signaculis per Christum solutis" (Opp. Venet. 1726 III, 2 pag. 395, 449, 474). Die Andacht zu den sieben Freuden Mariens geht anerkanntermafsen auf die Servitengründer zurück (Anal. Boll. l. c. pag. 335 und Gianius l. c.). Wichtig für die Deutung unseres Bildes ist der Umstand, dafs die sieben Schmerzen ursprünglich gerade in dem unmittelbarsten Zusammenhange mit der Beweinung Christi erscheinen. Die Gründer beschliefsen, „septem eiusdem moerentis matris dolores" stets in der Nacht von Freitag auf Samstag „intimis praecordiis recolere, quasi congemiscentes deplorantique ad sepulchrum matri compatientes." (Gianius l. c.)

[9]) So mit Unrecht Beissel S. 17.

[10]) Luc. 7, 37. 38.

[11]) Hierauf hat schon Tumiati S. 139 aufmerksam gemacht.

cipit corde?“[12]) fragt in der rechten Gruppe der Mann mit dem schmerzdurchzuckten Antlitze, indem er die Nägel und die Dornenkrone emporhebt. Für die allerseligste Jungfrau und die frommen Frauen Israels ist der Gekreuzigte das unschuldige Lamm, das nur das Opfer heiliger Trauer heischt. Für das in Weltlust verstrickte Florenz der gewaltig ernste Ruf zur Bufse: et nemo percipit corde? Jedoch ist ein Unterschied unter den Männern zu bemerken. Drei sind in das prunkende Modekostüm der Zeit gekleidet; zwei haben über das weltliche Gewand, dessen reich gestickter Saum bei dem vordersten noch sichtbar ist, die Kapuze einer religiösen Bruderschaft (Compagnia) ...

[12]) Auch diese Worte sind nicht biblisch, nicht einmal im Anklange. Auch aus der Dominikaner-Liturgie jener Zeit wüfste ich sie augenblicklich nicht nachzuweisen. Andrerseits ist aber auch so wenig, wie bei den zwei andern Unterschriften des Bildes, an eine Erfindung durch den Künstler zu denken; sie müssen vielmehr den Zeitgenossen vertraut gewesen sein. Mir scheint, dafs sie alle drei aus dem mittelalterlichen Passionsspiele stammen, wo sie vielleicht als Antiphonen zu den entsprechenden Szenen der Kreuzabnahme, der Marienklage und des Begräbnifszuges gesungen wurden. Leider sind wir über die italienischen Mysterien bei weitem nicht so gut unterrichtet wie über die deutschen, französischen und englischen, so dafs ein direkter Beweis nicht zu führen ist. Die Passion von Revello ist die einzige bisher aus Italien bekannte (A. d'Ancona im »Giornale storico della letteratura italiana«. XIV [1889] 171). Dagegen läfst sich wenigstens in den deutschen die gerade hier in Frage stehende Stelle nachweisen. In der Alsfelder Passion wird bei der Grablegung die „Antiphon“ gesungen „Ecce quomodo moritur iustus etc.“ (Froning »Das Drama des Mittelalters.« Stuttgart o. J. S. 811). Auch nach der sogenannten Dirigirrolle des Frankfurter Spiels aus der Mitte des XIV. Jahrh. hat sie der Chor des Josef von Arimathäa, des Nikodemus und ihrer Gehülfen zu singen (ib. S. 363). Ebenso findet sich in einem Tiroler Passionsspiele die Regisseuranweisung: „Et tunc (d. h. nach der Kreuzabnahme) quasy violenter recipiunt corpus Jhesu, differunt [sic] ad sacristiam et canunt: Ecce quomodo moritur iustus (Wackernell „Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol“ [»Quellen und Forschungen zur Geschichte, Litteratur und Sprache Oesterreichs« Bd. I] Graz 1897. S. 173, vgl. p. CLXIX).

Das letztere Spiel, wie es landschaftlich Italien nahesteht, so erinnert es auch durch die Verlegung der Begräbnifsszene in die Kirche (differunt ad sacristiam) an die italienische Weise. Hier treten nämlich die Passionsspiele vorwiegend in der Form der halbliturgischen Gründonnerstags- und Karfreitags-Andacht (Devozione) auf. In eine Predigt über das Leiden Christi, die gleichsam die verbindende und erläuternde Erzählung ist, sind dramatisirte Episoden der Passion eingelegt, die auf einer in der Kirche errichteten Bühne gespielt wurden (vgl. J. L. Klein »Geschichte des Dramas« Bd. 4 [Leipzig 1874] S. 160 ff. und Alessandro d'Ancona »Origini del Teatro in Italia« [Firenze 1877] I, 165 sgg.). Diese im XIV. Jahrh. entstandenen kirchlichen »Rappresentazioni« waren gerade in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. besonders in Florenz beliebt und wurden in den Klöstern eifrig gepflegt. (Vgl. Ebert »Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Dramas« im Jahrb. f. rom. u. engl. Litt. V [1864] 55 f. — W. Creizenach »Gesch. des neuern Dramas« [Halle 1893] I, 299 ff. d'Ancona I, 193 sgg.).

Ich kann mich der Vermuthung nicht entschlagen, dafs Angelicos Bild geradezu im Anschlusse an eine solche Devozione komponirt ist. Die Tafel ist in drei Gruppen gegliedert, die durch den Charakter der Personen, die Handlungen, Ideen, durch die Hintergründe und die drei Bogen der Rahmenbekrönung klar getrennt sind. Gerade diese drei Gruppen kehren auch in den Passionsspielen als besondere Szenen wieder. Man sehe z. B. nur Mone »Schauspiele des Mittelalters« Bd. II (Karlsruhe 1846) S. 138 ff.: Josef und Nikodemus steigen auf die Leitern und nehmen den todten Heiland herab; dann wird er in den Schoofs der Mutter gelegt, und die Klage hebt an; endlich ordnet sich die Prozession der Männer, die den h. Leib zu Grabe geleiten, wobei die Dornenkrone und die Nägel getragen werden. Der letztere Umstand findet sich auch bei Fiesole hervorgehoben. Bei der Devozione war im Hintergrund, wahrscheinlich im Chore der Kirche, Jerusalem dargestellt, aus dem die handelnden Personen sich hervorbewegten (Ebert S. 69). So auch hier auf der linken Seite. Ueber der Bühne befand sich eine zweite, höhere, die das Paradies vorstellte, wo Gott mit den Engeln war, den überirdischen Reflex der Handlung vorführend. Auch im Gemälde schweben rechts und links auf Wolken Engelgruppen, die aber nicht, wie Beissel S. 18 will, „in die Klage einstimmen“, sondern anbetend, bewundernd, zum Throne Gottes emporzeigend, den übernatürlichen Werth des vollbrachten Erlösungstodes andeuten. Aus dem treuen Anschlusse an das Karfreitagsdrama würde sich auch das zweimalige Vorkommen Magdalenas erklären. Der Künstler wollte weder auf die herkömmliche Personenstaffage bei der Marienklage verzichten, noch von der Kreuzigungsikonographie seines Zeitalters, welche die weinende Magdalena an das Kreuz setzte, abgehen.

Fafst man in dieser Weise die Komposition auf, so werden auch die Unterschriften vollkommen verständlich. Sie sollten den Beschauer auf die allbekannte Devozione, deren Gesängen sie entnommen waren, als die Erklärung des Bildes hinweisen. Und noch etwas anderes empfängt nun seine rechte Bedeutung. Die Aufführung der geistlichen Rappresentazioni lag in den Händen der zahlreichen religiösen Bruderschaften (vgl. A. v. Reumont, »Lorenzo de' Medici il Magnifico« [Leipzig 1874] II, S. 431 f.). Darum stellte Angelico zwei Vertreter dieser in der charakteristischen, nur künstlerisch idealisirten Tracht, wie man sie noch heute in Florenz sieht, unter die Männergruppe rechts.

pagnia) geworfen.[13]) Die Gesichtszüge dieser beiden sind ergriffener, nachdenklicher, inniger; ihre Blicke mit Vertrauen und stillem Verlangen auf das Kreuz gerichtet. Aber auch diese ernsteren Männer stellen so gut wie die Weltkinder neben ihnen, sich im Namen des sündigen Florenz die mahnende Frage: et nemo percipit corde? — Wirklich, Niemand? — Doch siehe, hier im Vordergrunde kniet er, der edle Florentiner, dem der gekreuzigte Jesus tief das Herz rührte, und der seinen Mitbürgern ein leuchtendes Vorbild der Bufse wurde. Es ist der heilige Giovanni Gualberti, der Stifter des Ordens von Vallombrosa. Der Jüngling war einst, erzählt die Legende, an einem Karfreitage — es ist der Tag der Kreuzabnahme — dem Feinde seines Hauses begegnet, an dem er Blutrache nehmen sollte. Als ihn aber dieser bei der Liebe des Gekreuzigten um Erbarmen anflehte, gewährte er ihm das Leben und gelobte selber vor dem Kruzifixe in San Miniato, der Welt zu entsagen. Angelico hat ihn nicht als Heiligen oder Mönch dargestellt, sondern dem Gedankengange seines Bildes entsprechend, als den von jugendlicher Schönheit glänzenden Sohn der Arnostadt, dessen fürstlicher Rang durch die Krone auf seinem Haupte angedeutet ist,[14]) und in dem Augenblicke, wo er von Bufsschmerz erschüttert vor dem Kreuze kniet und an seine Brust schlägt — percipit corde.

Im Patriarchen von Vallombrosa, in deren Einsiedelei so viele Sprossen edler Geschlechter Toskanas ein Leben der Bufse geführt hatten, gipfelt der letzte Gedanke des Bildes. Es war zugleich die geistreichste Huldigung für den Orden, dessen Kirche in Florenz es zu schmücken bestimmt war.

Giovanni Gualberti bildet in der zeichnerischen Anordnung des Gemäldes das klar betonte Gegengewicht zu Magdalena, aber in der Idee schliefst hier die Komposition sich doch wieder einheitlich zusammen: beide auf den Knieen am Fufse des Kreuzes — die einzigen knieenden Figuren des Bildes — beide Büfser, beide in Liebe entflammt zu der gekreuzigten Liebe und beide deshalb in die Farbe der Liebe, das blutrothe Gewand gehüllt, das in Harmonie steht mit dem am Kreuzesstamme herabrinnenden Blute des Opfers der Liebe.

Die Kreuzabnahme gewährt Einblick in die innere Welt, in der die Kunst des Beato Angelico athmete und lebte. Die Quelle seiner Kunst ist weder die naive Harmlosigkeit des Kindesglaubens, die moderne Beurtheiler an ihm zu rühmen pflegen, noch die thränenfeuchte Frömmigkeit des einfältigen Klosterbruders, an der andere sich erbauen, sondern die gedankenlichte und empfindungswarme Mystik des betrachtenden Theologen.

* * *

Das war es, was heute, in der wundersamen Beleuchtung, mehr als sonst die Gedanken flüsterten, welche die Tafel umschwebten. In dieser Auffassung befand ich mich in Uebereinstimmung mit dem liebenswürdigen und kunstsinnigen Florentiner, der neben mir stand. Während ich an die berühmt gewordenen Worte erinnerte, die Montalembert, nicht ohne einen Anflug romantischer Rührseligkeit, vor dem Bilde niederschrieb, verwies er mich auf die gerade entgegengesetzte Beurtheilung des neuesten Biographen, der in der Kreuzabnahme nur die Eingebung ausgesuchter koloristischer Kunst fand[15]) und den Ideengehalt in den Kontrast der Farben aufgehen läfst.[16]) In der That hat die Würdigung des Mönches von Fiesole im Laufe der Zeit die gröfsten Wandlungen durchgemacht, und es ist nicht ohne Interesse, sie in raschem Ueberblicke zu verfolgen. Sie zeigen an einem springenden Punkte den tiefgehenden Wechsel, den die Anschauungen über christliche Kunst seit vier Jahrhunderten erfahren haben. (Forts. folgt.)

Bonn. Heinrich Schrörs.

---

[13]) Vgl. vorige A. am Schlufs. — Wenigstens der im Hintergrund Stehende, dessen Gesicht von schwarzem Barte umrahmt ist, dürfte Porträt sein. Rio findet auf dem Bilde den Kopf des Michelozzo, wogegen Beissels Bemerkung S. 16 nichts beweist (vgl. oben A. 1). Vielleicht darf man in jenem Manne den Stifter der Tafel oder das Haupt der stiftenden Compagnia sehen, die ihren Sitz in S. Trinità gehabt hätte. Vgl. auch Vasari II, **450** und Milanesi z. d. St.

[14]) Ob die fürstliche Herkunft geschichtlich ist, kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls — und darauf kommt es hier allein an — glaubte die spätere Zeit daran. S. Boll. Acta Sanctor. Jul. III. Comment. praev. § **1**, n. **2**, p. **311**.

[15]) Tumiati a. a. O. p. **132**: „l'ispirazione cromatica."

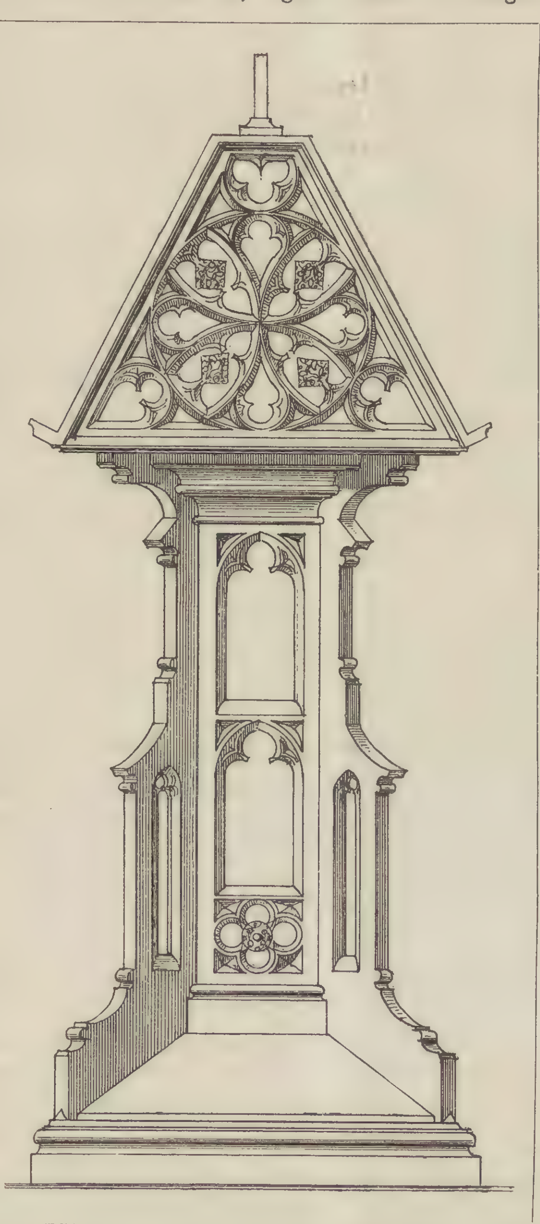
[16]) Ebd. p. **134**: „Le due idee principali della Deposizione sono: il sangue versato nella Passione, e la Redenzione degli uomini — il sangue e il cielo, la porpora e lo zaffiro: ecco le due idee centrali trasformate in due colori dominanti."

Neues Sängerpult von Holz im spätgothischen Stil.

(Mit Abbildung.)



Zu der Innenwirkung im Hauptchor der alten Stifts- und Klosterkirchen trägt wesentlich das Gestühl bei, welches durch seine Rückwände und deren Bekrönung, durch seine Wangenstücke und deren Umrisse, durch seine Treppen und deren Anordnung die Mannigfaltigkeit der Linien und den Reiz der Gruppirung schafft. Kommen dazu noch die Sängerpulte, die bald aus den Chorstühlen aufragen, bald vor denselben sich erheben, so vereinigt sich Alles zu jenem malerischen Effekt, der noch manches alte Chor auszeichnet. Leider sind diese Sängerpulte, die früher fast nirgendwo fehlten, zumeist abhanden gekommen, und wo sie noch erhalten blieben, vielfach aufser Funktion gesetzt, sei es, weil die alten Gradualien und Antiphonarien, die auf ihnen ruhten, nicht mehr vorhanden, oder auf Seite gestellt sind, sei es, weil die neüen Verhältnisse jedem Sänger sein Buch oder Blatt in die Hand gegeben haben. Und doch läfst es sich nicht bestreiten, dafs das gemeinsame Singen aus demselben Buche nicht nur durch die ganze Gruppenbildung etwas sehr Ansprechendes, Imposantes, Erbauliches, sondern auch durch die Erleichterung des Dirigirens und das bessere Zusammenklingen der einzelnen Stimmen für den Gesang und seine Totalwirkung etwas sehr Förderliches hat. Dieser zumeist aufser Uebung gekommenen Gesangsart möchte daher das Wort geredet werden, zumal ihre Wiedereinführung durch den Umstand erleichtert wird, dafs von dem Kyriale und Graduale neue musterhafte Grofsfolio-Ausgaben bei Pustet in Regensburg erschienen, mithin die für diese neue Einrichtung erforderlichen Vorlagen ohne allzu grofse Kosten zugänglich sind. Als Unterlage für diese beiden Chorbücher aber und für ihre bequeme Handhabung ist ein **Doppelpult** nöthig, und dafür ein durchaus korrektes, leicht herstellbares Muster zu bieten, der Hauptzweck dieses Artikels.



Neues Sängerpult.

Für ein solches Pult kommt es vor Allem auf die Handlichkeit, Korrektheit und Gefälligkeit an. Die Handlichkeit verlangt, dafs es feststeht und doch leicht beweglich, also ohne grofse Mühe von der einen Stelle an die andere versetzbar ist. Wird auch die Beweglichkeit des Pult-Aufsatzes in dem Untersatze begehrt, um je nach Bedürfnifs schnell das eine oder das andere Buch hervorzukehren, so kann diese durch eine Schraube leicht bewerkstelligt werden. — Für die Korrektheit des Pultes ist die solide konstruktive Gestaltung und die Richtigkeit der Gliederungen entscheidend, also

namentlich Zuverlässigkeit der Profile. — Für die Gefälligkeit endlich werden leichter Aufbau, durchsichtige Behandlung, edles Ornament von entscheidender Bedeutung sein.

Diesen Anforderungen dürfte das hier abgebildete Exemplar entsprechen, welches Bildhauer Mengelberg entworfen hat. Es ist so klar disponirt und so bestimmt gezeichnet, dafs zu seiner Erläuterung keine lange Beschreibung nöthig ist. Aus einem festaufliegenden gut profilirten quadratischen Sockel wachsen, ganz zuverlässig eingezapft, vier über Eck gestellte identische Strebepfeiler kräftiger Bildung heraus, die sich, einfach aus einer $1^1/_2$zölligen Planke herausgesägt, in harmonischen Abstufungen verjüngen, um durch die oben wiederzugewinnende Ausladung den Uebergang zu dem quadratischen Brette zu erlangen, welches die unmittelbare Unterlage für das Pultdach bildet. Die fensterartige Durchbrechung nimmt den Strebepfeilern ihre Schwere, und ihren Vereinigungspunkt finden sie in dem sogenannten Köcher, d. h. dem aus vier blendenverzierten Brettern gebildeten Kern, der unten aus einer Schräge sich entwickelt und oben durch einen starken Sims zu dem quadratischen Deckbrett überleitet.

Dieses durchaus konstruktive und feste, trotz seiner Solidität leichte und gefällige Gefüge dient dem eigentlichen Pult als Träger, denn auf dem Deckbrette, welches ihn abschliefst, baut sich das Gestell auf, welches auf unserer Zeichnung als abgestutztes Dreieck erscheint, die Giebelseite des Daches zukehrend. Diese Giebelseite verzieren anmuthige, in den gegebenen Raum geschickt hineinkomponirte Maafswerkdurchbrechungen, die für beide Seiten gleich gedacht sind, und der Stumpf, der sie als Abschlufs des Ganzen überragt, deutet den bekrönenden Kamm, etwa in Gestalt eines Lilienfrieses an. Auch die beiden rechteckigen Pultflächen können (wenn sie nicht mit Stoff belegt werden sollen) mit durchbrochenen Ornamenten versehen werden, die von angenehmer Wirkung sind, ohne die Kosten wesentlich zu erhöhen. Aber diese Durchbrechungen würden ebensowenig wie diejenigen der beiden Giebelseiten zu hinterlegen sein, während die Bogenverzierungen des Köchers, der geschlossen und fest wirken mufs, als Blenden zu behandeln sind. Diese Blenden werden am besten, wie auch die Hohlen der Profile abwechselnd blau und roth gestrichen, in welchen Farben auch die Rosetten zu halten wären, die namentlich für die unteren Schmiegen als Verzierung sich empfehlen würden. Das Uebrige könnte im Naturton des Holzes belassen werden, sei es, dafs Eichenholz zur Verwendung käme, auf welches diese Zeichnung zunächst berechnet ist, sei es, dafs Tannen- oder Fichtenholz verwendet werden sollte, in welchem Falle etwas stärkere Dimensionen erforderlich wären. — Auch ein minder gewandter Bildhauer ist im Stande, dieses Möbel auszuführen, wenn die Schreinerarbeit durchaus zweifellos, er selber im Stande ist, die Zeichnung genau zu verstehen, und gewillt, ihr bis in die kleinsten Einzelheiten zu folgen. Schnütgen.

Nachrichten.

„Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ hielt ihre diesjährige Vorstandssitzung und im Anschlusse an diese die Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 26. August in Bonn ab.

Der stellvertretende Vorsitzende, Herr Reichstags- und Landtags-Abgeordneter A. v. Grand Ry, gedachte zunächst des schweren Verlustes, den der Vorstand durch das Hinscheiden seines langjährigen Vicepräsidenten, des Oberbürgermeisters a. D. Leopold Kaufmann, erlitt und widmete seinem Andenken Worte der Verehrung und Anerkennung. Kaufmann war eine poetisch gestimmte, feinsinnige Natur; sein Leben von vielseitigen, geistigen Interessen beherrscht. Als Sohn der kunstfrohen Rheinlande und in seiner Jugend noch angeregt durch den Geist der Romantik, wandte er frühzeitig seine Begeisterung der wieder erwachenden deutschen und christlichen Kunst zu. Mit den Häuptern der Düsseldorfer Schule, namentlich Karl Müller, verband ihn die Freundschaft eines langen Lebens und die Gemeinsamkeit künstlerischer Anschauungen. Aber auch der Geschichte der ältern Kunst wandte er seine begeisterte Hingabe und liebevolles Studium zu, besonders galt er als ein hervorragender Kenner Albrecht Dürer's. So war er durch seine Kenntnisse und seinen geläuterten Geschmack für die Zeitschrift, der er von Anfang an seine wärmste Theilnahme schenkte, stets ein werthvoller Berather und Mitarbeiter. Die Erinnerung an ihn wird nicht erlöschen.

Auch der vor wenigen Tagen verstorbene Baurath Vincenz Statz in Köln, in dem die Zeitschrift einen Mitarbeiter verliert, fand pietätvolle Erwähnung. Ist mit ihm doch ein bahnbrechender Meister der neuern gothischen Architektur geschieden, der in engster

Geistesgemeinschaft mit August Reichensperger vor allem die konstruktive Seite der Gothik pflegte.

Der Bericht des Schatzmeisters, der zwar den Fortbestand der Zeitschrift im bisherigen Umfange und in der bisherigen Ausstattung als durchaus gesichert erscheinen liefs, gab Anlafs zur Wiederholung der oft erhobenen Klage, dafs das einzige streng wissenschaftliche Organ, das die Katholiken deutscher Zunge besitzen, noch immer nicht jene Verbreitung und Unterstützung finde, welche die Wichtigkeit der Kunstpflege im katholischen Geiste erheische. Angesichts der gewaltigen Anstrengungen, die von Seiten der modernen durch antichristliche Tendenzen getragenen Kunst gemacht werden, und der zahlreichen, noch immer sich mehrenden Zeitschriften, welche dieser Richtung dienen, sei die Gleichgültigkeit so mancher berufener Kreise doppelt unerfreulich. Insbesondere sei eine regere und umfassendere Theilnahme des Klerus, als des eigentlichen Wächters des Heiligthums und der heiligen Kunst zu wünschen. So lange hier kein lebendigeres und thatkräftigeres Interesse sich zeige, sei der dringend nothwendige Aufschwung für Studium und Praxis der kirchlichen Kunst gehemmt. Nur durch eine erheblich vermehrte Abonnentenzahl lasse sich eine reichere und vielseitigere Ausgestaltung der Zeitschrift, die sie den nichtkatholischen Organen auch in dieser Hinsicht ebenbürtig mache, erreichen.

Dem Schatzmeister wurde in dankbarer Anerkennung seiner ausgezeichneten und opferwilligen Geschäftsführung die Entlastung ertheilt.

Besondere Aufmerksamkeit fanden die ebenso sachkundigen wie prinzipiell bedeutsamen Ausführungen des Redakteurs, Herrn Domkapitulars Schnütgen, über die Ziele und Wege der heutigen kirchlichen Kunst. Im beständigen und verständnifsvollen Hinblick auf den durch Geschichte und Aesthetik geforderten Einklang zwischen der Architektur und monumentalen Ausschmückung seien auch heute Plastik und Malerei zu pflegen. Eine gesunde, im Geiste der Kirche und der ikonographischen Ueberlieferung wurzelnde Weiterentwickelung könne nur im Anschlusse an die grofsen Vorbilder der kirchlichen Kunst erfolgen, im Anschlusse zwar nicht an unwesentliche Einzelheiten, wohl aber an Auffassungsweise und Stil.

Der in diesem Sinne mit Umsicht und Geschick geleiteten Zeitschrift für christliche Kunst, die fest auf dem Boden ihres ursprünglichen und wohlerwogenen Programms geblieben ist, wurde unumwundene Anerkennung gezollt. Die wissenschaftliche Gründlichkeit, die sie mit vornehmem Ton und sorgfältiger Illustration verbindet, habe ihr in Fachkreisen ein wachsendes Ansehen gesichert. Andrerseits macht die stete Rücksichtnahme auf das kirchliche Kunstschaffen der Gegenwart sie auch für ausübende Künstler und Besteller werthvoll. Der reiche Schatz von archäologischen, kunstgeschichtlichen und praktischen Ergebnissen, welche die ersten zehn Jahrgänge bergen, ist nunmehr durch ein vorzügliches Register leichter verwerthbar gemacht worden, wofür dem Verfasser und der Redaktion Dank ausgesprochen wurde. Daran schlofs sich der warm betonte Wunsch, es möge dem hochverdienten Redakteur auch in dem begonnenen neuen Jahrzehnt vergönnt sein, die Zeitschrift mit gleicher Kraft und in gleichem Geiste weiterzuführen, und ihm durch die Zahl der Mitarbeiter und die zur Verfügung stehenden materiellen Mittel ermöglicht sein, sie auf derselben Höhe zu halten, von der namentlich die letzten Bände ein so erfreuliches Zeugnifs ablegen.

Bonn. Prof. Dr. Schrörs.

Die christliche Kunst auf der Krefelder Generalversammlung der Katholiken Deutschlands. Wie die früheren Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands, so hat auch die diesjährige in Krefeld tagende den Vorgängen auf dem Gebiete der modernen Kunstthätigkeit ihre Aufmerksamkeit zugewandt und Mittel und Wege berathen, wie der schwer leidenden, mit vielen Schwierigkeiten kämpfenden christlichen Kunst Unterstützung und Hülfe gebracht werden könne. Schon der Redner über christliche Kunst, Prof. Dr. Schrörs, wies in seinem Vortrage über die Entwickelung der Kunst auf die Gefahren hin, welche der Kunst überhaupt und speziell der christlichen aus gewissen Richtungen der modernen Kunstthätigkeit drohten, sowie auf die Mittel, sie zu fördern. Die in der Generalversammlung eingebrachten Anträge bewegten sich in derselben Richtung: die einen wiesen auf die Irrwege hin, welche die moderne Kunst vielfach geht, die anderen auf die Mittel, welche anzuwenden seien, um die Kunst wieder in die verlassenen Bahnen christlicher Welt- und Lebensanschauung zurückzuführen und so zu einem Wegweiser nach den höchsten Lebenszielen zu machen. Zwei extreme Kunstrichtungen, die das Kunstschaffen der Gegenwart beherrschen, werden in dem Antrage Schrörs nach ihrer Natur und Gefährlichkeit gekennzeichnet, der Naturalismus und der Symbolismus. Die aus der unchristlichen materialistischen Weltanschauung hervorgegangene naturalistische Kunst will unter dem Vorgeben, allein der Wahrheit zu dienen, nur das thatsächlich Wirkliche, ohne Rücksicht darauf, ob es nach den Gesetzen der Aesthetik schön und nach den Gesetzen der Kunst wahr ist, in Plastik und Malerei wiedergeben. Ja sie bevorzugt mit einer gewissen Absicht gerade das Häfsliche in Natur und Menschenleben, die Nacht- und Schattenseiten, anstatt wie es die alte Aesthetik fordert, der unvollkommenen, vielfach unschönen Wirklichkeit eine schönere Welt, ein idealeres Leben als Vorbild und Ziel gegenüber zu stellen. Mit diesem Naturalismus hängt auch jene rücksichts- und schrankenlose Freiheit in der Darstellung des Nackten zusammen; diese Richtung will eben auch nur die unverhüllte Wirklichkeit darstellen und bedenkt nicht, dafs sie dabei in dem Beschauer die gemeinen Triebe der niedern Sinnlichkeit anregt und dadurch den betrachtenden Geist in das Gemeine herabzieht, anstatt ihn zu höheren Gedanken und Gefühlen zu erheben. Selbst die Personen und Ereignisse der heiligen Geschichte und überhaupt Gegenstände religiöser Natur werden in die gemeine Wirklichkeit herabgezogen und auf diese Weise profanirt. Man darf ja nicht annehmen, dafs diese Absicht immer und überall vorliegt; mancher (z. B. Uhde) glaubt eben in dieser Form religiösen Ernst zu lehren und der Religion zu dienen; aber thatsächlich liegt in der Herabziehung des Gött-

lichen gerade in die häfsliche Wirklickeit eine Entwürdigung desselben.

Der moderne Symbolismus mufs allerdings als eine Art Reaktion gegen den extremen Naturalismus und als eine Hin- und Rückkehr zum Idealismus angesehen werden. Aber das Unbestimmte, Verschwommene, Unfafsbare dieser Symbole, entsprungen aus einer pantheistischen Mystik, führt ebenfalls von den Wegen der christlichen Auffassung mit ihrer Einfachheit, Klarheit und Wahrheit weit ab. Gegen diese beiden extremen Richtungen wenden sich Nr. 1 und 2 in dem Antrag Schrörs.

Ein Blick in die Kunstausstellungen unserer Zeit zeigt uns, wie sehr die Schöpfungen der genannten Richtungen prävaliren und wie wenig heutzutage Personen und Begebenheiten der biblischen und Kirchengeschichte zum Gegenstande künstlerischen Schaffens gewählt werden. Ehemals war es nicht so. Die Kunst begann mit der Darstellung des Himmlischen, ging über zur Vorführung des Heiligen auf Erden, dann der Welt, zuerst einer idealisirten, dann der gemeinen Wirklichkeit. Sie mufs wieder umkehren und von dem Gemeinen zu dem Höheren sich zurückwenden. Darum erscheint es nothwendig, dafs biblische und kirchengeschichtliche Stoffe wieder häufiger zum Gegenstande künstlerischen Schaffens gemacht werden, und zwar nicht, um lediglich die Kirchen damit zu schmücken, sondern auch dem Hause wieder einen mehr christlichen Charakter zu geben. Das wünscht und fordert mit vollem Rechte der Antrag Schrörs, Abs. 3.

Es ist ja nicht zu verkennen, dafs auch in dieser Richtung überall die Keime neuen Lebens sich regen. Eine Wanderung durch die katholischen Kirchen des Westens, Südens, Nordens und Ostens von Deutschland zeigt dies klar und deutlich, aber ebenso auch die Thatsache, dafs mit dem guten Wollen und Streben nicht überall ein entsprechendes Können gleichen Schritt gehalten hat. Es gilt, das neu erwachte christliche Kunststreben in die rechten Bahnen zu lenken und darin zu erhalten. Eine grofse Gefahr für die Entwickelung der christlichen Kunst liegt in dem fabrikmäfsigen Erzeugen von Kunstwerken gewisser sogenannter Kunstanstalten. Nicht aller. Wenn es sich um Kunstanstalten handelt, welche unter technisch-künstlerischer Leitung selbstständig und individuell schaffende Künstler beschäftigen, die alleinstehend vielleicht nicht Arbeit finden würden und in ihrer Vereinzelung verkümmern müfsten, nun aber in einem gröfseren Betriebe Gelegenheit zur Bethätigung ihres Könnens und gebührenden Lohn finden, so wird man dagegen nicht viel einwenden können, aber Anstalten, die fabrikmäfsig und mechanisch immer dasselbe produziren, natürlich auch für billigen Preis, und das Land mit ihren Erzeugnissen überschwemmen, haben auf Billigung und Empfehlung keinen Anspruch. Man könnte ihre Produkte allenfalls für das Haus zulassen, wird es auch nicht allzu scharf tadeln können, wenn arme Kirchen sich dahin wenden, wo sie für billiges Geld immerhin Erbauliches, wenn auch nicht Kunstwerke im wahren Sinne, haben können; aber prinzipiell muss betont und gefordert werden, dafs man sich an selbstständig und individuell schaffende Künstler wende, um sie, wenn auch mit einigen Opfern, in ihrem Streben zu fördern und zu unterstützen. Das verlangen die Anträge Schrörs, Abs. 3, und Hafenäcker und Genossen, Nr. 2.

Die christliche Kunst schaut auf eine lange und reiche Entwickelung zurück, auf Zeiten ernsten, aber unbeholfenen Schaffens, Zeiten hoher Blüthe, bedauerlichen Verfalles. Wer in ihrem Dienste arbeiten, wer sie fördern und fortbilden will, mufs ihre Vergangenheit kennen; er mufs die Geschichte zur Lehrmeisterin nehmen und nicht denken und verfahren wie manche modernen Kunstjünger, welche an ihrer Originalität Einbufse zu erleiden befürchten, wenn sie die Meister der Vergangenheit studiren. Darum empfiehlt Antrag Schrörs, Nr. 4, mit Recht allen gebildeten Katholiken, namentlich aber dem Klerus, als dem berufenen Hüter und Förderer des christlichen Kunstlebens, und, das möchten wir hinzufügen, besonders den Künstlern selbst, das Studium der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte als Vorbedingung einer gesunden Weiterentwickelung und neuen Blüthe der christlichen Kunst. Mit dem Geiste und den Zielen der christlichen Kunst und mit den besten Schöpfungen derselben bekannt zu machen, verfolgt als ihre Aufgabe die Zeitschrift für christliche Kunst. Es ist darum nur natürlich, wenn Antrag Hasenäcker, Nr. 1, unter voller Anerkennung ihrer Leistungen dieses Unternehmen allen deutschen Katholiken warm ans Herz gelegt und nach Kräften unterstützt wissen will. Eine gleiche Anerkennung und Empfehlung verdient aber auch die Gesellschaft für christliche Kunst, welche sich bemüht, unter voller Verwertung aller modernen Errungenschaften der Technik, Werke in echt christlicher Auffassung zu schaffen und dafür in den jährlich an die Mitglieder der Gesellschaft versendeten Jahresmappen schon zahlreiche Beweise geliefert hat (Antrag Busch).

Hochwichtig erscheint es auch, schon in den Studirenden an den Kunstakademien Sinn und Verständnifs für die christliche Kunst zu wecken und zu fördern. Je weniger in dieser Hinsicht eine Anregung von den berufenen Vertretern der Kunstwissenschaft ausgeht, um so mehr ist es zu begrüfsen, dafs aus der Mitte von Studirenden sich ein Verein gebildet hat, der Albrecht Dürer-Verein, um unter dem Schilde und nach dem Vorbilde dieses grofsen Meisters deutscher Kunst an der Regenerirung der Kunst zu arbeiten. Auch diesen Verein empfiehlt der Antrag Busch der Aufmerksamkeit und Förderung der Katholiken Deutschlands.

Wer die Bedeutung der modernen Presse für die Entwickelung des Geisteslebens unseres Volkes kennt, kann es nur dringend wünschen, dafs auch die Tageszeitungen und Zeitschriften noch mehr, als bisher geschehen ist, auf die wirklich beachtenswerthen Schöpfungen christlicher Künstler aufmerksam machen, dafs insbesondere auch die illustrirten Zeitschriften dieselben in Wort und Bild dem gröfseren Publikum zugänglich machen, und das nicht minder im Interesse der Künstler als der Geschmacksbildung der Leser (Antrag Busch).

Alle die skizzirten Anträge hat die von der Generalversammlung eingesetzte Sektion für christliche Kunst unter dem Vorsitze des Professors Dr. Dittrich-Braunsberg in zwei Sitzungen sehr eingehend geprüft

und gewürdigt und zwar gerade nach den Gesichtspunkten der vorstehenden Erörterung. Die Anträge Busch und Schrörs wurden nach einer empfehlenden Begründung durch den Vorsitzenden fast unverändert angenommen, desgleichen Absatz 1 des Antrags Hasenäcker. Nr. 2 des letztgenannten Antrages erhielt eine allgemeinere Fassung, indem statt „kirchliche Paramentik" gesetzt wurde „kirchliche Kunst". Eine längere und eingehende Diskussion schlofs sich an die Forderung, dafs Künstler zwar selbständig und individuell, aber doch „an der Hand der vorhandenen Vorbilder" kirchlicher Kunst schaffen sollten, indem die Frage aufgeworfen wurde, welcher von den bekannten Kunststilen als der geeignetste zur Darstellung christlicher Gedanken zu gelten habe. Mit grofsem Eifer und ebenso grofsem Aufwande archäologischer Gelehrsamkeit trat namentlich ein bekannter Veteran auf dem Kunstgebiet für den romanischen und gothischen Stil ein, ein anderer für den gothischen als die adäquateste Ausprägung der Idee, des Wesens und der Aufgaben der Kirche im Kirchenbau. Schliefslich mufste der Vorsitzende darauf aufmerksam machen, dafs es nicht Aufgabe der Sektion sein könne, diese viel kontrovertirte Frage zum Austrage zu bringen, dafs es vielmehr genügen müsse, unter Wahrung und Achtung individueller Auffassungen nur die wirklich grofsen Musterwerke christlicher Kunst als Gegenstände des Studiums und freier, selbstständiger Nachbildung zu empfehlen.

Bei der Erörterung der Frage, inwieweit es Aufgabe illustrirter Zeitungen sei, die Schöpfungen unserer christlichen Künstler mehr als bisher in Wort und Bild den Lesern vorzuführen, hob ein Vertreter einer solchen Zeitschrift hervor, dafs das lesende Publikum vielfach zu engherzig und einseitig sei und es schon tadele, wenn Abbildungen von Kunstwerken gebracht würden, die sich einigermafsen von der traditionellen Art entfernten. Die Sektion war darin einig, dafs den Zeitschriften in dieser Beziehung eine gewisse Latitüde gelassen werden müsse, wie man überhaupt auch dem Künstler, soll die Kunst nicht einem starren Byzantinismus verfallen, nicht das Recht verschränken dürfe, zwar im alten Geiste, aber doch in Anpassung an die berechtigten Forderungen unserer Zeit eine Weiterentwickelung der Kunst zu erstreben.

Die Vertretung der in der Sektion gefafsten Resolutionen in der geschlossenen Versammlung wurde dem Vorsitzenden übertragen. Leider kam derselbe erst ganz am Schlufs, nachdem die Zeit schon abgelaufen und die Versammlung bereits in der Auflösung begriffen war, zu Worte, so dafs er sich auf eine nur kurze und summarische Begründung der Resolutionen und eine Empfehlung einer Annahme en bloc beschränken mufste, was die Folge gehabt hat, dafs die Beschlüsse der Sektion nur unvollständig und in zum Theil unrichtiger Fassung in die Presse gekommen sind. Die Fülle des der Generalversammlung zugewiesenen Materials macht leider eine gründliche Erörterung und Besprechung, wenigstens im Plenum, fast zur Unmöglichkeit.

Braunsberg. Fr. Dittrich.

Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Krefeld stand unter dem Drucke eines sonderbaren Programms, welches in sachlicher Hinsicht ungemein weit, in territorialer Beziehung nicht nur eng gefafst war, (was unter Umständen sehr rathsam erscheinen konnte), sondern ganz willkürlich, unter Berufung auf die Engräumigkeit des Ausstellungslokals. Sachlich waren nämlich aufser den Erzeugnissen der Plastik, Malerei, Paramentik und Metallarbeit, die sich am übersichtlichsten aufstellen lassen und naturgemäfs das meiste Interesse erregen, auch architektonische Entwürfe, Kunstdrucke, sogar Orgeln und Thongebilde zugelassen, die vielen Raum beanspruchen. Oertlich war die Ausstellungsbefugnifs auf diejenigen Künstler beschränkt, welche im linksrheinischen Theil des Regierungsbezirkes Düsseldorf wohnen, so dafs also die drei Hauptcentren des kirchlichen Kunstbetriebs am Niederrhein: Köln, Düsseldorf, Aachen, ausgeschlossen waren, freilich nur für die neuen Gebilde, nicht für die alten, die in der Eile zusammengeholt wurden, wo sie ohne Schwierigkeit zu haben waren. Unter den letzteren befand sich, mit Ausnahme von manchen Objekten in Privatbesitz, die in altkoptischen Geweben, einigen gestickten Stäben, mittelalterlichen Holzfiguren und Metallarbeiten bestanden, fast nichts, was nicht schon früher ausgestellt gewesen, sehr bekannt und leicht erreichbar ist. Den Schwerpunkt bildeten die Paramente, da aus dem Xantener Dom fast die ganze Sammlung vertreten war, von der St. Bernhard's-Glockenkasel des XII. Jahrh. bis zu den kostbaren rothen, grünen, violetten Sammet- und Goldbrokaten des XV. und XVI. Jahrh. mit ihrem unvergleichlichen Schatz gewirkter und gestickter Stäbe. Was aufserdem aus den alten Abteikirchen von Hamborn und Werden, aus den Pfarrkirchen von Bracht, Uerdingen, Euskirchen, Bilk an Paramenten sich dazu gesellte, stellte sich für die spätgothische und Renaissanceperiode als eine kleine, aber immmerhin beachtenswerthe Ergänzung dar. Im Uebrigen setzte sich die Abtheilung der Alterthümer nur noch aus einigen antiken Elfenbeinschnitzereien und verschiedenen Metallgeräthen zusammen, wozu wiederum Xanten die wichtigsten Beiträge geliefert hatte, so dafs sie als sehr lückenhaft erschien, obwohl zuletzt, deswegen vielleicht zu spät, gerade ihre Kompletirung zur Füllung des in Wirklichkeit sehr grofsen Lokals mit besonderer Energie betrieben wurde. Freilich wird es immer schwerer, für öffentliche Ausstellungen die alten kostbaren Originalien zu erhalten, und bei der gröfseren Leichtigkeit, die meisten derselben jetzt an ihren Stammsitzen zu besichtigen und zu studiren, wie angesichts der vortrefflichen Veröffentlichungen, wenigstens Abbildungen, die sie in den beiden letzten Jahrzehnten erfahren haben, hat das Bedürfnifs, sie auf Ausstellungen zu vereinigen, nicht unerheblich nachgelassen. Gleichwohl war Krefeld die gegebene Stätte, um gerade bei dieser Gelegenheit die mittelalterlichen Gewebe und ihre modernen Krefelder Nachahmungen zum unmittelbaren Vergleiche zusammenzustellen; und wenn die Ausstellung darauf beschränkt geblieben, etwa noch auf die Rohstoffe und

die verschiedenen Stadien ihrer Bereitung ausgedehnt worden wäre, sie würde lehrreicher und wohl auch dankbarer gewesen sein, als das Konglomerat, welches seine ansprechende Gesammtwirkung zum Theil der in der oblongen, basilikenartigen Halle nicht gerade schwierigen, weil von selbst sich ergebenden, aber recht geschickten Vertheilung verdankte. Zu dieser Wirkung trug in dem vorzüglich geeigneten, weil mächtigen und gut beleuchteten Saale wesentlich bei der erhöhte (Chor-)Raum, der die Alterthümer aufgenommen und durch das imposante Triumphkreuz einen reizenden Abschlufs gefunden hatte, sowie die Vierzahl der grofsen holzgeschnitzten bezw. bemalten Altaraufsätze, die an den Pfeilern des Mittelschiffes aufgestellt waren und mit den zum Theil minder günstig untergebrachten Paramentenschränken den Glanzpunkt der ganzen Schaustellung ausmachten. Würde diese auf der einen Seite nur in alten Paramenten bestanden haben, die aus den Diözesen Köln, Münster Paderborn, Osnabrück in viel gröfserer Anzahl und Abwechselung zu beschaffen gewesen wären, auf der anderen Seite, also in direkter Gegenüberstellung, aus neuen Geweben und Ornaten, die leicht um das Zehnfache hätten vermehrt werden können und durch Wandbehänge und Altarteppiche hätten vermehrt werden sollen, so wären zunächst die Klagen über die exklusive Fassung des Programms verstummt, deren Berechtigung angesichts des ausgedehnten Lokals erst recht nicht bestritten werden konnte. Um den Vorzug, die Ausstellung ganz mit eigenen Kräften und im eigenen Rahmen bewerkstelligt zu haben, hätte ja die Stadt Krefeld keiner zu beneiden das Recht gehabt, wie auf diesem Gebiete der kirchlichen Textilkunst ihr keiner den Vorrang bestreitet, den sie gewifs auf den anderen Gebieten des kirchlichen Kunstschaffens nicht für sich in Anspruch nehmen kann noch wird.

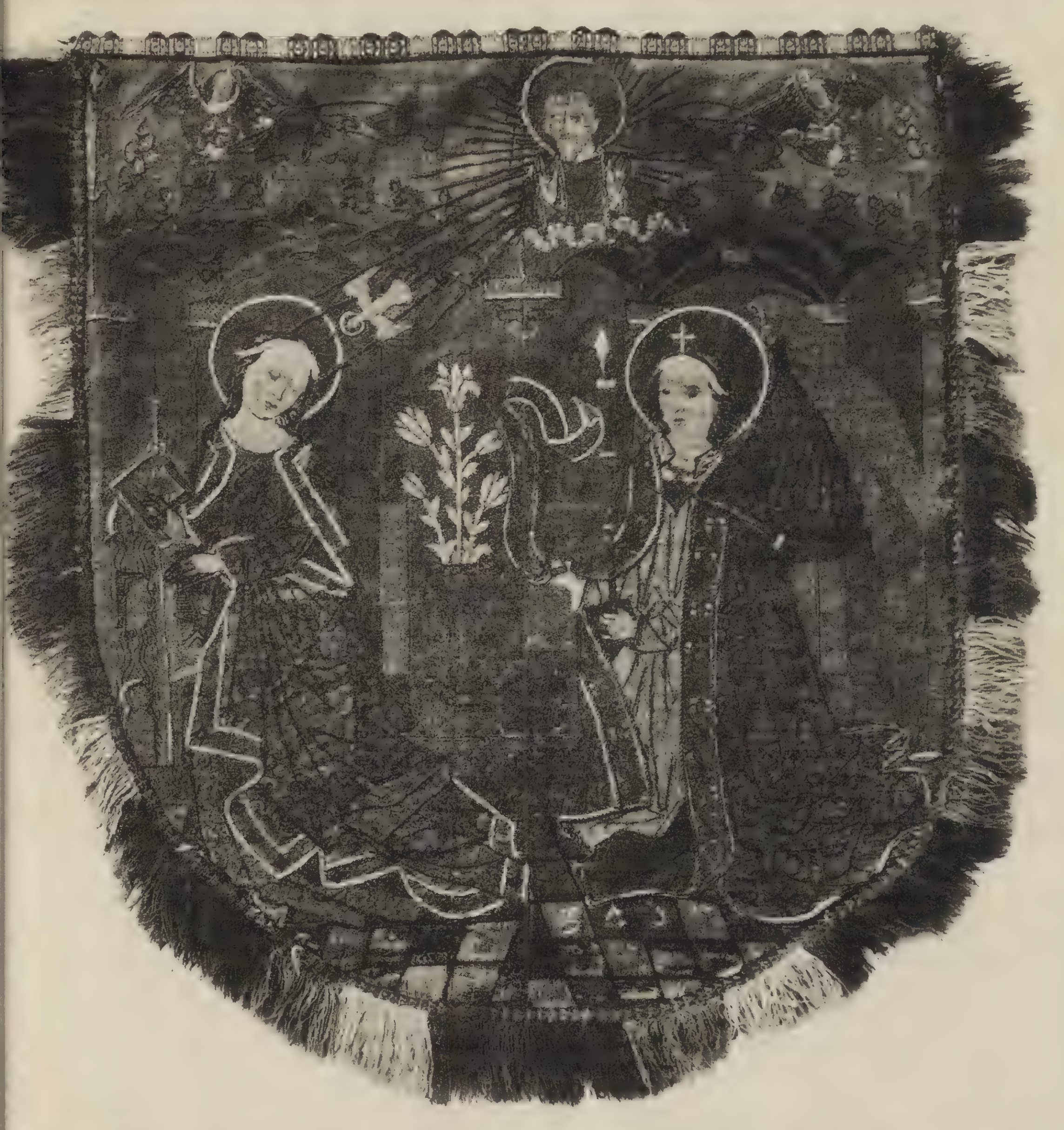
Damit aber neben diesem prinzipiellen Tadel auch das grundsätzliche Lob nicht fehle, soll von vornherein mit Anerkennung betont werden, dafs die Kommission von der Ausstellung mit Konsequenz Alles ausgeschlossen hat, was durch die Art seiner Auffassung, seines Materials, seiner Herstellung, der Aufnahme in das Heiligthum unwürdig ist, also die oberflächlichen, unsoliden, charakterlosen Machwerke, welche vornehmlich durch die sogen. Kunstanstalten vertrieben werden. So schwer es ist, sich dieser Mifsgeburten zu erwehren, die nicht selten durch weichliche Formen und glänzenden Aufputz die Urtheilslosen zu blenden vermögen und die auf früheren Ausstellungen zur Begriffsverwirrung leider viel beigetragen haben, um so höher ist das Verdienst zu werthen, ihnen energisch den Einlafs verwehrt zu haben.

Prüfen wir zunächst die Textilien, denen dieser Bericht vornehmlich gewidmet ist, so mufs nochmals dem Bedauern kräftiger Ausdruck gegeben werden, dafs sie kein irgendwie vollständiges Bild der Krefelder Sakralindustrie gaben, wie sie sich gerade im letzten Jahrzehnt so glänzend und auf so guter Grundlage entwickelt hat, nachdem sie bereits vor 40 Jahren einen für die damalige Zeit epochemachenden Anlauf genommen hatte, ohne aber im Sinne des Anschlusses an die besten Erzeugnisse der mittelalterlichen Webekunst fortzuschreiten. Dem Fabrikanten Theodor Gotzes, der sich mit der Technik durch langjährige Uebung auf's genaueste vertraut gemacht hatte, blieb es vorbehalten, diesen engsten Anschlufs zur Wahrheit zu machen, indem er vor ca. 10 Jahren unter dem Beistande des Malers Stummel und des Unterzeichneten anfing, mehrere Sammetstoffe mit eingewebten Ornamenten, sowie Sammetbrokate der spätgothischen Industrie von Genua und Brügge in Bezug auf Zeichnung, Farbe, Material, Bindung mit der peinlichsten Sorgfalt nachzubilden. Nachdem die ersten Versuche vollkommen gelungen, den besten alten Mustern, die aus den Sammlungen des Niederrheins hervorgesucht waren, durchaus ebenbürtige Stoffe gewonnen waren, wurden auch die kostbaren Brokate mit den verschiedenen Arten der Golddessinirung ebenso erfolgreich nachgeahmt, und damit es auch für die Ornate, für die sie bestimmt waren, nicht an passenden und würdigen Stäben fehle, wurden auch die sogen. kölnischen Borten, wahre Meisterstücke der Weberei, nachgebildet, zuerst die ornamentalen und rankenverzierten, dann auch die figuralen, bei denen zu ihrer Vollendung die Nadel der Stickerei zu Hülfe kommen mufs. Auch der Wunsch nach wohlfeilen und dennoch in Hinsicht der Zeichnung wie der Farbe und Solidität durchaus zuverlässigen Stoffen sollte im Anschlusse an die norditalienischen und spanischen Granatapfelmuster nicht unerfüllt bleiben, indem die ebenso dauerhafte Bourette- (aus den durchlöcherten Cocons gewonnene) Seide für die Unterlage verwendet, die Edelseide auf die Oberlage beschränkt wurde. Auch auf die romanischen Muster wurden bald die Fabrikate ausgedehnt und wie die Bemühungen, auch in weifser Farbe, von der nur wenige Vorbilder sich erhalten haben, liturgisch zweifellose Paramente zu schaffen, nicht erfolglos blieben, so ergab auch die Sorge für billige und doch feste, dazu korrekt gezeichnete Futterstoffe gute Resultate. Ueber diese allmähligen aber ununterbrochenen Fortschritte hat diese Zeitschrift bereits in den Jahren 1889—1891 (Bd. II, 35 und 71, Bd. IV, 321) berichtet, und was damals als in der Sache begründet hervorgehoben werden konnte, darf heute als durch die Erfahrungen und Erfolge vollkommen bestätigt bezeichnet werden. Von den grofsen gemusterten Sammet- und Goldbrokaten allerersten Ranges bis zu den einfachsten, aber in jeder Hinsicht musterhaften Brokatellen war bald eine imposante Serie gewonnen, und die aus Seide wie aus Gold gewebten, je nach Bedürfnifs mit der Nadel ergänzten Borten traten für die liturgische Zurüstung vielfach an die Stelle der zumeist entweder ganz unzulänglichen, oder fast unerschwinglichen Stabstickereien. Jedes Jahr brachte neue Muster, je nach Mafsgabe glücklich aufgetauchter alter Vorbilder, wie der inzwischen geltend gemachten berechtigten Wünsche. Auch Wandbehänge mit grofsen gut stilisirten Thierfigurationen kamen hinzu, sogar mit Gold durchwirkte, und durch die Verwendung der Bouretteseide wurde auch für sie der Preis auf ein bescheidenes Maafs herabgedrückt.

Fragen wir nach dem Grunde dieses glücklichen Gelingens, so ist derselbe hauptsächlich in dem aller-

sorgfältigsten Studium der alten Vorlagen zu suchen, deren fortdauernde Mustergültigkeit um so bestimmter einleuchtet, je mehr man sich in dieselben vertieft. Mit allen Raffinements der Zeichnung, Farbe, Bindung waren sie das Ergebnifs jahrhundertelanger Uebung, und ihnen ist die Wirkung zu danken, die sie trotz ihres Alters und ihrer Abnutzung auch jetzt noch nur ein flauer sein, wie bei den französischen Gebilden, erst recht ungeeignet, in der Entfernung zu wirken, für welche sie doch bestimmt sind.

Dem Beispiele von Gotzes folgten bald andere Fabrikanten wie Bister, Ferlings & Keussen; auch sie haben ihre Aufgabe ernst genommen und die Seidendamaste, Brokate und Brokatelle, Bor-



hervorbringen. Wer sie nach oberflächlicher Beobachtung, oder gar nur auf Grund verwässerter Abbildungen wiederzugeben versucht, darf sich über den mangelhaften, abgeschwächten Effekt nicht wundern, wie er auf der Ausstellung z. B. bei mehreren Imitationen der kölnischen Borten in die Augen fällt. Wenn bei diesen die Ornamente nicht kräftig gefärbt, nicht durch starke Einbindung scharf markirt, und so reliefartig gestaltet sind, kann ihr Eindruck

ten und Stabstickereien, die sie ausgestellt haben und aus ihrem grofsen Vorrath noch um manche Muster hätten bereichern können, sind durchweg beachtenswerthe Leistungen, wenn auch in der Auswahl der alten Dessins, an denen selten gar nichts zu verbessern ist, wie ihrer Farben, nicht immer dieselbe glückliche Hand zu erkennen ist. Auch Casaretto, der dieses Gebiet besonders durch Besorgung gut gezeichneter Seidendamaste so lange fast allein be-

herrscht hatte, bemächtigte sich der neuerstandenen Technik, von der eine aus einer Menge ausgewählte kleine Anzahl von Ornaten Zeugnifs ablegt, ohne dafs sie aber in allerweg ganz auf der Höhe der Leistungen von Gotzes stehen. Dieser hat in seiner kleinen Vitrine, deren Dimensionen mindestens um das Zehnfache zu erweitern wären, wenn sie alle seine Produkte hätte aufnehmen sollen, eine musterhafte Zusammenstellung von zum Theil für diesen Zweck eigens angefertigten Brokaten und Borten veranstaltet, von denen einzelnen an der Vollkommenheit ihrer Vorbilder nicht das Geringste fehlt. Der Sammetbrokat mit Goldgrund, Frisé-Gold und Sammetflur in zwei Höhen an dem Chormantel ist einem alten Muster höchster Vollendung wörtlich entlehnt, und der gewebte durch Stickerei ergänzte Chorkappenschild mit der Darstellung der Verkündigung ist einem alten, hier abbildlich wiedergegebenen Exemplar nachgebildet, welches als der glänzendste Beleg für die Geschicklichkeit bezeichnet werden darf, mit der die alten kölnischen Bortenwirker diese schwierige Aufgabe zu lösen verstanden. Aufser dem Gold sind acht verschiedene Farben eingewebt und die reich angewendete Stickerei vereinigt sie zum herrlichsten Gesammtbilde. Nicht ganz wird es von der Kopie erreicht, (obwohl diese nicht, wie jenes, aus zwei Stücken zusammengesetzt, sondern ohne Naht gewebt ist), vielleicht in Folge der Schnelligkeit, mit der die Stickerin ihren Dienst wahrnehmen mufste. Hiervon wie von einem technisch eng verwandten Chormantelstabe aus Xanten, der daneben hing, wird ein Farbendruck vorbereitet, der unseren Lesern hoffentlich im nächsten Jahrgang von diesen seltenen Zierstücken eine ganz befriedigende Reproduktion zu bieten vermag.

Von den gestickten Fahnen, welche von den kirchlichen Vereinen in zunehmendem Mafse und mit steigenden Opfern begehrt werden, erreicht zwar keine das im IV. Hefte dieses Jahrgangs auf Tafel I abgebildete, Sp. 97—108 beschriebene Exemplar, aber die beiden von Stummel besorgten Banner und die nach seinen Zeichnungen im Geschäft von van den Wyenbergh in Kevelaer ausgeführten Kreuzfahnen verdienen Beachtung. Die grofsen Inschriftstreifen sind für die zumeist an bekannte Darstellungen erinnernden, farblich fast zu kühnen Figuren dankbare dekorative Beigaben bezw. Einfassungen. Den von Fräulein Helene Faessen in Geldern und Frau Fossen in Krefeld gelieferten Stickereien soll in Bezug auf die technische Behandlung gewisse Anerkennung nicht versagt sein. — Der mehrfach begegnende Versuch, gestanzte Metallappliquen sogen. Pailletten, welche das XIV. Jahrh. namentlich in Norddeutschland zur Hebung kirchlicher Stickereien mit Vorliebe verwandte, wieder einzuführen, ist nur deswegen als nicht ganz gelungen zu bezeichnen, weil sie theilweise zu derb, auch meistens zu kleinen Gegenständen, wie Ciborienmäntelchen und Bursen aufgenöthigt sind und ohne hinreichende Einfassung, sodafs sie durchweg als zu isolirt erscheinen. Für gröfsere Behänge und in organischer Anordnung soll diese wirkungsvolle Verzierungsart gewifs nicht beanstandet und das Verdienst, auf sie zurückgegriffen und zu ihr Anleitung gegeben zu haben, nicht verkümmert werden.

Mögen die im Ganzen glänzend bewährten Versuche der modernen Krefelder Industrie, auf dem Gebiete der kirchlichen Weberei in Bezug auf Würde und Schönheit der Muster, Richtigkeit und Harmonie der Farben, Solidität und Sauberkeit der Bindung die allerbesten Erzeugnisse des Mittelalters im engsten Anschlusse an deren Eigenart zu erreichen, die Anerkennung finden, die sie mehr als alle sonstigen Stoffe, die französischen nicht ausgenommen, verdienen! Mögen aber auch die geistlichen Herren und Kirchenvorstände, besonders auch die um diesen liturgischen Apparat vielfach besorgten Mitglieder der Paramentenvereine endlich aufhören, aus total mifsverstandener Sparsamkeit und noch gröfserer Unkenntnifs der von dem Heiligthum gestellten eigenartigen Anforderungen, aus den unlauteren Quellen zu schöpfen, als welche die sogenannten Kunstanstalten vielfach zu betrachten sind, die für diese soliden Produkte keine Propaganda machen, weil von ihnen, trotz der viel höheren Preise, nur ein geringer Bruchtheil von dem zu erndten ist, was die fremdländische Waare abwirft! — Den Krefelder Fabrikanten bleibt zumeist nichts Anderes übrig, als für ihre Produkte auch den Detailverkauf selber zu betreiben, wenn dieselben überhaupt in den kirchlichen Gebrauch weitere Aufnahme finden sollen.

Wenn wir noch einen kurzen Blick auf die übrigen Gruppen der Ausstellung werfen sollen, die hauptsächlich die kirchliche Plastik und Malerei, Gold- und Eisenschmiedekunst umfafsten, so werden wir uns zunächst klar machen müssen, dafs die für die Pflege dieser Zweige berufenen Künstler das vorbildliche Material weder so leicht zur Hand, noch so unmittelbar zur Verwendung haben, wie die Kunstweber. Freilich müssen auch diese aus der grofsen Anzahl alter Vorlagen die besten und damit die brauchbarsten herauszugreifen, ihre Vorzüge zu erkennen, und nachzubilden vermögen, aber damit sind auch die Anforderungen, die an sie ergehen, so ziemlich erschöpft; die Applikation auf den gegebenen Fall, also der eigentliche Entwurf macht dann keine weiteren Schwierigkeiten. Anders bei den anderen Künstlern, die den Vorbilderschatz nicht blofs zu erspähen, zu prüfen und durchzuarbeiten, sondern in sich aufzunehmen und zu verarbeiten haben, denn die meisten Aufgaben die ihnen gestellt werden, beziehen sich, etwa mit Ausnahme manchen Geräthes, auf eigenartige räumliche und sonstige Verhältnisse, für welche einfache Nachahmungen nur in seltenen Fällen als befriedigende Lösung gelten könnten. Die Beherrschung der alten Formen und zwar derjenigen, die der gegebene Fall verlangt, nicht nur der figuralen, sondern ebenso sehr der architektonischen und ornamentalen, mufs dem Künstler eigen sein und genaue Kenntnifs der Technik hinzukommen. Von diesen beiden Grunderfordernissen gibt es keinen Dispens, sodafs, wer die erste besitzt ohne die zweite, was selten der Fall, ebenso unbrauchbar ist, wie derjenige, der über die zweite verfügt, aber nicht über die erste, was leider öfters begegnet, auch auf unserer Ausstellung, aber durch richtige Anleitung und fleifsiges Studium überwunden werden kann.

Es läfst sich nicht verkennen, dafs auch der untere Theil des Niederrheins, der schon früh in die neue kirchliche Kunstbewegung miteingetreten ist, in den beiden letzten Jahrzehnten ganz besondere Anstrengungen gemacht hat, dieselbe weiterzuführen, und dafs der gewählte Weg, vor Allem die glänzenden Erzeugnisse der zuerst von Köln, dann von Flandern beeinflussten niederrheinischen Plastik und Malerei als Vorbilder zu betrachten, ohne Zweifel der richtige war. Mancherlei Anregung dazu ist von Maler Stummel ausgegangen, der nach akademischer Vorbildung der archaistischen Richtung sich zuwandte und in Kevelaer aus braven Jünglingen eine grofse Werkstatt bildete, zu emsiger Thätigkeit wie am Orte selbst, so in der näheren und entfernteren Umgebung. An Studien im In- und Auslande hat es ihnen nicht gefehlt, und die Früchte derselben treten in zahlreichen Schöpfungen deutlich genug hervor, ohne aber bisher zu ganz einheitlichen und selbstständigen Ergebnissen sich abgerundet zu haben. Die Werke des Meisters selber, wie seines hervorragendsten Schülers Lamers, verrathen überall die Fufsstapfen, die zumeist nach Flandern, aber auch, namentlich hinsichtlich der Farbenstimmung, nach Italien weisen, daher in den besonders für die spätgothische Periode so bedeutsamen und charakteristischen Formenkreis des Niederrheins manches befremdliche Element ohne die wünschenswerthe Verschmelzung hineintragen. Wie wenigen kirchlichen Künstlern gelingt es, die alten Formen unverfälscht in sich aufzunehmen und sie in korrekter Zeichnung und harmonischer Komposition zu organischen Gebilden des eigenen Geistes neu zu gestalten! Und dennoch besteht darin ihre Aufgabe, und nur wenn ihnen diese Lösung gelingt, wird die kirchliche Kunst unserer Tage der mittelalterlichen sich würdig zu erweisen, den Kampf gegen manche moderne, für sie nicht konvenable Bestrebungen mit Erfolg aufzunehmen und so ernste Geister zu befriedigen vermögen. — Die Entwürfe Stummel's zu seinen figurenreichen Wandmalereien sind offenbar die Produkte vielfacher Studien und reich an schönen Einzelheiten, welche aber über mehrfache Mängel der Zeichnung und der Komposition wie über die stellenweise zu tiefen und schweren Farbentöne, in denen er seine Stärke sucht, nicht ganz hinwegzuhelfen vermögen. Seine beiden Tafelbilder bringen diese Eigenthümlichkeiten fast noch stärker zur Erscheinung, und die Bäume und Blüthenstengel, welche dem modernen Geschmack entgegenkommen sollen, entbehren der für die Einheitlichkeit der Wirkung erforderlichen Stilisirung. Verwandt sind die Arbeiten von Lamers, die aufser zwei bemalten, dekorativ sehr wirkungsvollen Flaggen von grofsen Dimensionen, in zwei anmuthigen Altaraufsätzen und zwei reizvollen Flügeln bestehen. Er hält sich mit Recht an die niederrheinischen und flandrischen Meister, die er vortrefflich auszuwählen und zu kopiren versteht, ohne dafs jedoch die auf eigener Erfindung beruhenden Darstellungen jenen geistesverwandt und homogen erscheinen. Die im Ganzen bestechende lebhafte Kolorirung würde durch stärkere Verwendung von Lasurfarben im Sinne der Zartheit entschieden gewinnen. Holtmann, ebenfalls von Stummel ausgebildet, hat seine ausgedehnten Studien zu mannigfachen Entwürfen zusammengefafst, die Ernst, Vielseitigkeit und Geschicklichkeit zeigen. Jansen bewährt sich durch die Bemalung der vom Baumeister Pickel für seine St. Peterskirche in Düsseldorf gezeichnete Triumphkreuzgruppe sowie mehrerer fast zu glänzend durchgeführter Altarschreine als tüchtigen, aber etwas indiskreten Polychromeur. Pastern, der seine Gewandtheit als Musterzeichner öfters bekundet hat, würde sich durch ganz zuverlässiges Kopiren alter Vorlagen, worauf er sich vortrefflich versteht, viel nützlicher erweisen, als durch das Entwerfen neuer. Renard weifs für die dekorative Ausmalung von Kirchen die Linien wie die Töne wohl zu treffen und verräth durch die mancherlei anderen Zeichnungen für kirchliche Einrichtungsgegenstände die Schule seines † Onkels Wiethase, in welcher er seine erste Ausbildung erlangte. Den Kirchenausmalungsplänen von Fischer darf verständige Rücksichtnahme auf die Architektur und gute Farbenstimmung im Geiste des rheinischen Mittelalters nachgerühmt werden.

Durch die geschickte, stellenweise etwas zu intensive polychrome Belebung und Fassung mancher Abgüsse von guten mittelalterlichen Holzfiguren und Gruppen zeigt Haas in Kleve, auf welche Weise solche wohlfeile Nachbildungen ein eigenartiges würdiges Aussehen erlangen können im Dienste der kirchlichen, vielmehr noch der häuslichen Ausstattung.

Glasmaler Derix in Goch hat die mannigfachen Gelegenheiten, welche ihm durch die Restaurirung ganzer Serien alter vortrefflicher Glasgemälde des Xantener Domes zu deren Studium geboten wurden, zu seiner Ausbildung erfolgreich benutzt, so dafs auch seine eigenen Gebilde nicht nur farblich befriedigend gestimmt, sondern auch in der Zeichnung den Anforderungen der musivischen Technik gut angepafst sind. Auch für Overmeyer & Cie., deren Fenster in einem eigenen Pavillon ausgestellt sind, wie für Menke dürfte sich das Fortschreiten auf diesem Wege sehr empfehlen.

Von den zehn Bildhauern, die vertreten waren, wohnen nur zwei in Krefeld: Baur und Tenelsen, von denen jener saubere Arbeit liefert, dieser durch seinen grofsen Marienaltar einen grofsen Zug verräth, der aber im Ganzen wie im Einzelnen noch der stilistischen Schulung bedarf, wenn die Höhe erreicht werden soll. Kramer von Kempen ist ein altbewährter Meister, der noch Besseres zu leisten vermag, als er ausgestellt hat. — Die dominirende Rolle spielt Langenberg in Goch, ein Meister alten Schlages, der sich in die wunderbare spätgothische Plastik des Niederrheins mehr als jeder seiner Kollegen hineingearbeitet hat. Sein grofser Siebenschmerzenaltar von Marienbaum, seine geschnitzten Altarflügel von Erkelenz und seine Stationsproben für Kalkar sind die Perlen der Ausstellung, denn sie verrathen eine vollständige Beherrschung der Stoffe. Freilich zeigen sie in ihren Aufbauten nichts Originelles, ahmen die Kalkarer Schreine auch in verschiedenen architektonischen Mängeln nach, wie in der zu geringen Trennung der Gruppen von einander, erreichen sie nicht vollständig in Bezug auf ihre Tiefenwirkung, noch weniger in der Ursprünglichkeit der Einzelgestalten und ihrer Bewegungen, die deren Vorzug bleiben wird. In

dem engen Rahmen aber dieser speziellen Stilart, ihrer Anordnungen und Auffassungen, entfaltet der Künstler eine Virtuosität, die alles Lob verdient. Die Liebe, die ihn an seinen Beruf bindet, das Schaffen, welches ganz in denselben aufgeht und offenbar sich den Gehülfen mittheilt, bezeichnen den tiefsten Grund dieser Erfolge, und gerade die Beschränkung auf solche Aufgaben, für welche seine Umgebung ihm die besten Muster an die Hand gibt, hat ihn zum Meister gemacht. Möge er fortfahren, sich keine Aufgaben zu stellen oder stellen zu lassen, die aus diesem Zauberkreise heraustreten!

Die Goldschmiede Oediger in Krefeld, Bausch und van den Wyenbergh in Kevelaer hatten eine grofse Anzahl kirchlicher Gefässe und Geräthe zusammengebracht, unter denen mehrere Kopien die Spitze behaupteten, namentlich ein romanischer Kelch, ein romanisches Kreuz, eine gothische Tabernakelthür, verschiedene Leuchter und Rauchfässer. Von den selbstständigen Arbeiten verdient die romanische Tabernakelthüre für die St. Rochuskirche in Düsseldorf wegen ihrer getriebenen Figuren und sogar wegen ihrer Grubenschmelzverzierungen mit Anerkennung genannt zu werden, auch die Fassung eines Missale, beide aus Kevelaer. Manche namentlich im letzten Jahrzehnt aus den bekannten Kölner und Aachener Werkstätten hervorgegangene Arbeiten würden hier durch die Gegensätzlichkeit die Nothwendigkeit der Reform in Bezug auf Gestalt und Technik um so deutlicher zum Ausdruck gebracht haben.

Bei den Eisenschmieden hielten sich formales und technisches Können nicht recht das Gleichgewicht, und wenn de Schmidt in Krefeld seine hervorragende Herrschaft über das Material durch noch grölsere Korrektheit in den Formen an der Hand der alten Muster zu ergänzen sich entschlösse, so würden seine Leistungen uneingeschränktes Lob verdienen.

Wenn dieser Bericht, der auf ein kurzes Referat sich beschränken sollte, unter der Hand gewachsen und mit dem Urtheil nicht zurückhaltend gewesen ist, so mag das nur dem Interesse beigemessen werden, welches der Referent an der Ausstellung genommen hat, wie dem Bestreben, den strebsamen Ausstellern einige Erwägungen anheimzugeben, die für die Entwickelung des Kunstzweiges, den sie vertreten, von Nutzen sein könnten, und damit für sie selbst.

Schnütgen.

Vincenz Statz †. In seiner Vaterstadt Köln ist am 21. August im Alter von nahezu 80 Jahren der Altmeister der Gothik als der letzte von der alten Ehrengarde des Domes heimgegangen. — Nicht einer höheren Schule, sondern der Bauhütte, nicht den Büchern, sondern der Praxis verdankte er seine Ausbildung, die er nicht aus entlegenen, oder gar fremdartigen Quellen, sondern aus denen seiner unmittelbaren Umgebung schöpfte. Der Dom und die Minoritenkirche zu Köln waren vornehmlich seine Lehrmeister, und wie er jenem seine konstruktiven Grundsätze als das unwandelbare Fundament seines ganzen architektonischen Schaffens entnahm, so entlehnte er dieser die Einfachheit der Anlage wie der Formen. Den Anschlufs an die Minoritenkirche zeigt namentlich eine seiner frühesten Schöpfungen, die Pfarrkirche zu Niedermendig, die von den bis dahin üblichen neugothischen Bauten verwässerter Observanz den höchst erfreulichen Uebergang zu korrekten Gestaltungen bezeichnet. Diesen ist Statz sein Leben lang treu geblieben, wenn auch in der Zeit seiner gröfsten Fruchtbarkeit, von der Mitte der 50er bis zu der der 60er Jahre, manche seiner Bauten etwas trocken, einzelne etwas schablonenhaft erscheinen mögen. Unmittelbar vor dieses Jahrzehnt (1854) fiel sein Austritt aus der Dombauhütte, unmittelbar nachher (1866) seine Beförderung zum Königlichen Baurath, dazwischen (1863) seine Ernennung zum Diözesanbaumeister von Köln. — Unermüdlich war er im Entwerfen, unerschöpflich in den Formen, die sich auf den früh- und hochgothischen Stil beschränkten, ohne in die romanische Periode zurückzugreifen oder in die spätgothische vorzuschreiten. In diesem rheinischen Stilcharakter des XIII. und XIV. Jahrh. sind seine räumlich wie baulich bedeutendsten Kirchenbauten gehalten: die Marienkirche in Aachen, die Mauritiuskirche in Köln, die Wallfahrtskirche in Kevelaer, der gewaltige Dom in Linz, der ihm den Titel „Dombaumeister von Linz" eintrug. Seine zahllosen kleineren Kirchen und die mancherlei Profanbauten, wie verschiedene grosse Konkurrenzpläne, die zwar prämiirt, aber nicht ausgeführt wurden, tragen fast ausnahmslos dasselbe Stilgepräge. Der arbeitslustige Meister begnügte sich aber nicht mit dem Entwerfen von Bauplänen, sondern auch die Möbel und die ganze Kirchenausstattung einschliefslich der hl. Gefässe, zwang er unter seinen nie ruhenden, mit beispielloser Leichtigkeit arbeitenden Zeichenstift, worauf ihm der Umstand, dafs die meisten Kunsthandwerker der damaligen Zeit noch nicht ordentlich zu zeichnen verstanden, überhaupt in den Formen noch unsicher waren, einen gewissen Titel geben mochte. Seine bezüglichen Pläne, die er zum Theil, wie manche seiner Bauwerke veröffentlicht hat, die besten in Gemeinschaft mit Ungewitter, bezeichneten für ihre Entstehungszeit einen Fortschritt, der aber nachliefs sich zu behaupten, als einige der ausführenden Bildhauer, Maler, Eisen- und Goldschmiede nach den mittelalterlichen Vorbildern ihre eigenen Entwürfe auszuarbeiten und damit ihre späteren Erfolge vorzubereiten begannen. — So hatte Statz, der trotz seiner etwas derben Art und knappen Redeweise, zum Theil wohl in Folge des ihm eigenen Humors, anzuregen verstand, Schule gemacht, obgleich in seinem Bureau mehr Gehülfen als Schüler nach seinen kurzen aber bestimmten Angaben zeichneten. Als er anfing, sich aus dem öffentlichen Wettbewerb und damit aus dem Verkehr nach und nach zurückzuziehen, um in gesteigertem Maafse seiner Liebhaberei, der Landschafts- und Architekturmalerei sich zu widmen, mit deren Erzeugnissen er seine und seiner Freunde Mappen füllte, kamen jüngere Kräfte zur Geltung, die an seinen Schöpfungen sich gebildet hatten, aber noch mehr an den alten Denkmälern selbst, nicht gerade so genial und produktiv, wie er, aber an Ernst mit ihm wetteifernd und in der Sorge für die Details hinter ihm nicht zurückstehend.

Schnütgen.





Neuentdecktes Sassanidengewebe in St. Kunibert zu Köln.

Abhandlungen.

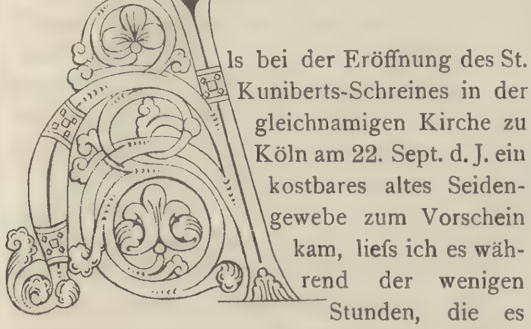




Abhandlungen.

Neuentdecktes Sassanidengewebe in St. Kunibert zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel V.)



Als bei der Eröffnung des St. Kuniberts-Schreines in der gleichnamigen Kirche zu Köln am 22. Sept. d. J. ein kostbares altes Seidengewebe zum Vorschein kam, liefs ich es während der wenigen Stunden, die es aufserhalb des Schreines verblieb, photographiren. An die Veröffentlichung dieser Aufnahme, deren Schärfe vornehmlich der farbenempfindlichen Platte zu danken ist, knüpfe ich eine kurze Beschreibung derselben.

Dieser kreisförmig gemusterte, wohlerhaltene Stoff (pallium scutellatum) zählt zu den allergröfsten und reichsten Exemplaren, welche das Alterthum uns zurückgelassen hat. Die ovalen Kreise haben einen Durchmesser von 82 *cm* in der Breite, 90 *cm* in der Höhe, so dafs sie selbst das grofse Fragment des Berliner Kunstgewerbemuseums mit den geflügelten Rossen noch um einige, das berühmte Pallium auf der Innenfläche der hinteren Hochaltarthüre in St. Ambrogio zu Mailand um mehrere Centimeter übertreffen, obwohl das letztere, die Farben ausgenommen, mit ihm bis auf wenige unbedeutende Abweichungen identisch ist. Die Jagdszene, welche das Medaillon ausfüllt, wird von dem grofsen Lebensbaum beherrscht in Gestalt einer die ganze Darstellung überschattenden Palme, welche gleich oberhalb des Centrums aus einer stilisirten Wurzelung herauswächst und die Scheidung in die beiden symmetrischen Hälften bewirkt, wie sie den meisten alten figurirten Stoffen eigen ist. Die Palme wird oben, entsprechend den sechs abzweigenden Blättern, von zwei aufflatternden Adlern, zwei pickenden Hühnern und zwei sitzenden Vögeln belebt, und unter denselben bildet der nach beiden Seiten ganz gleichmäfsig ausladende Ast mit seinen Blättern, Blüthen nnd Früchten eine Art von Bedachung, zunächst über den beiden Reitern, die vom springenden Pferde soeben den Pfeil abgeschossen haben auf die zu ihren Füfsen sich tummelnden Löwen. Der Reiter trägt die skythische Mütze, von der hinten die fanones herauf-flattern, und der enganliegende, vorn durch einen Galon verzierte Rock (Jacke) leitet durch einen Gürtel zu den knappen Beinkleidern über mit den verschnürten Halbstiefeln. Die Chlamis besteht in einer Art von auffliegendem Schweif mit eigenthümlichem, an eine Quaste erinnerndem Anhängsel, wie es mir mal auf einem alten Stoffe als Ausläufer eines riesigen Schwanzes begegnet ist. Die Satteldecke hat verzierte Borte. und nach vorn wie hinten bilden das Zaumzeug und das Gebände mit seinen herabhängenden Ringen reiche Zierrath. Die Mähne ist dicht geflochten, der Schweif wild aufschäumend, das vorzüglich gezeichnete Rofs im strengsten Galopp, dem die angespannte Haltung des sich wendenden, daher en face erscheinenden Reiters in ungezwungener Bewegung entspricht. Neben dem gespannten Bogen springt je ein Hase an der Wurzel der Palme empor, diese Stelle des Grundes drastisch belebend und durch die Gegensätzlichkeit in die ganze Spiegelbilddisposition eintretend. Vor dem springenden Pferde füllt den Grund ein in der lebhaften Verfolgung eines Hirschen begriffener Hund und darunter erscheint als Lückenbüfser ein herabgefallener Palmzweig, sowie ein Adler, der sich schaukelt auf dem Huf des vom Löwen überwältigten eigenartigen Thieres mit Flammenbüschel auf dem Kopf und mit Haarwulst unter dem Bauche. Man würde dasselbe vielleicht für das chinesische Khilin ansprechen dürfen, wenn China nicht erst im späteren Mittelalter auf den persisch (-mongolischen) Formenkreis Einflufs gewonnen hätte. Auf ein wildes Pferd scheinen Schweif, Hufen, Körper gedeutet werden zu müssen. Es bäumt sich unter der Wucht der in wilder Hast in seinen Rücken sich verbeifsenden Bestie, der selbst der Pfeil im Genick sitzt. Ein kreuzartiges Ornament bezeichnet hier wiederum die Mitte, wie unten ein palmettenartiges Bäumchen, von dem abgewendet zwei Hunde aufbellen. In wunderbarer Vertheilung, in der vor allem die vertikale Scheidung vorherrscht, ergänzen sich alle diese Einzelheiten zu einer überaus lebendigen Gruppe, die von einem 9 *cm* breiten, aus herzförmigen aneinandergereihten Blättern

gebildeten Kranze mit innerer Perlschnur- und äufserer Flechtband - Umsäumung eingefafst wird. Auch in ihm ist die Mitte, die horizontale wie die vertikale, durch ein kreuzförmiges Ornament mit herzförmigen Zwickelverzierungen betont.

Fast unmittelbar berühren sich diese grofsen Medaillons, deren weitgespannte Zwickel durch eine sehr reiche Ranken- und Blattrosette ausgefüllt sind. Der achteckige Stern, aus dem diese kühn geworfenen Blattverschlingungen sich entwickeln, umschliefst ein von einem Herzband umgebenes Medaillon, dessen Mitte unmittelbar an die Webekante anstiefs, so dafs also an der Vollständigkeit des Musters fast nichts fehlt.

Die Grundfarbe des geköperten, doppeltgefärbten Purpurgewebes ist dunkelblau, die meisten Figuren und Ornamente haben hellgelben, mehrere einen hellröthlich-bräunlichen Ton und nur ganz vereinzelt zeigt sich an den Blattumrandungen eine mattgrünliche Färbung. Die überall scharf markirten, daher die Zeichnung auf's bestimmteste heraushebenden Konturen zeigen nur die blaue Grundfarbe, und durch die Geschicklichkeit, mit welcher der gelbe und röthlich-braune Ton abwechseln, wird trotz der Spärlichkeit der Farben eine reiche koloristische Wirkung hervorgerufen. Sehr augenfällig ist daher die abweichende Färbung des in der Zeichnung ungemein ähnlichen Mailänder Gewebes, welches die Ornamente und Figuren zumeist in weifslichen, zum Theil in hellrother Farbe auf grünem Grunde zeigt. Um so frappanter aber ist die koloristische Verwandtschaft mit dem Berliner Stoff, dem fast dieselbe Farbenzusammenstellung eignet, indefs das in St. Ursula zu Köln aufbewahrte Fragment zwar denselben Grundton führt, aber ein weniger intensives Gelb, dagegen ein viel lebhafteres Roth und auch ein bestimmteres Grün.

Würden für die Bestimmung der Heimath unseres Stoffes nur seine stilistischen Eigenschaften in Frage kommen, so könnte wohl ebensogut an Byzanz wie an Persien gedacht werden. Auch die Wahl der Farben würde Byzanz, welches die satten blauen und rothen Töne liebte, eher ein- als ausschliefsen. Da aber der grüne Grundton des Mailänder Gewebes, mit welchem das unserige wegen der Uebereinstimmung in der Zeichnung doch wohl den Ursprung theilt, von Byzanz wegweist, so wird dieser Wink um so mehr Beachtung verdienen, als auch die ganze Darstellung, einschliefslich des dieselbe beherrschenden Palmbaumes, also die ikonographische Behandlung, mit der byzantinischen Eigenart nicht recht vereinbar erscheint. Ihr entspricht nicht recht die Palme, die vielmehr auf den eigentlichen Orient hinweist; auch die Bogenschützen und Cirkusjäger passen mehr in den persischen Bilderkreis, als in den byzantinischen, der die feierlichen Repräsentationsszenen, wie Opfer, Direktion der Spiele, Quadriga bevorzugte. Auf persische Traditionen weisen auch das monumentale Beiwerk zurück, namentlich in den wilden Ausläufern der Zwickelrosette, sowie in der mechanischen Aneinanderreihung der herzförmigen Blätter, aus denen die Medaillonumrahmung besteht. Träte uns hier die Arabeske schon im Stadium der Ausbildung entgegen, so würde der arabische Einflufs nicht zu verkennen sein, auf welchen ohnehin die Aufmerksamkeit hingelenkt werden könnte durch den Umstand, dafs hier das Recht des Stärkeren, also die Ethik des Islam, illustriert wird durch die Vergewaltigung des Pferdes durch den Löwen, des Löwen durch den Jäger. Da sich aber von der Arabeske nur die Elemente finden, so wird von der Annahme arabischer Fabrikation abgesehen werden müssen, obgleich der Gedanke nicht ausgeschlossen ist, dafs zur Zeit, da dieser Stoff im Sassanidenreiche entstand, dasselbe bereits in den Besitz der Araber übergegangen war, welche ohne Zweifel der persischen Ateliers nach Eroberung des Landes noch längere Zeit sich bedient haben. Gegen das Ende der Sassanidenherrschaft, oder kurz nach ihrer Aufhebung, also im VI. oder VII. Jahrh. dürfte mithin dieses glänzende Erzeugnifs der Textilkunst entstanden sein, welches Prof. Riegl in Wien für den in kunsthistorischer Beziehung wichtigsten Stoff aus dem frühen Mittelalter erklärt. — Vielleicht ist er auf den hl. Erzbischof Bruno von Köln zurückzuführen, der (gemäfs Ennen und Eckertz: »Quellen« I, 466) in seinem 965 zu Compiègne gemachten Testamente für das Grab der hh. Ewaldi in St. Kunibert „pallia tria" bestimmte, von denen 1168 eines in den neuen Schrein des h. Kunibert gelegt sein könnte. Schnütgen.

Studien zu Giovanni da Fiesole.

I. Verterunt se memoriae.

(Fortsetzung.)



iebenundzwanzig Jahre seines Künstlerlebens hat Fra Angelico Florenz angehört; denn der Aufenthalt in dem fast vor den Thoren der Hauptstadt liegenden und von ihrem Geiste berührten Fiesole zählt dazu. Es ist die reichste und vielseitigste Zeit seines Schaffens. Giovanni da Fiesole ist ganz ein florentinischer Meister.

Obschon die geschichtlichen Aufzeichnungen der Zeitgenossen über ihn schweigen, mufs er doch in dem Kunstleben der Medicäerstadt eine anerkannte und hervorragende Stellung eingenommen haben. Die Menge der ehrenvollen und bedeutenden Aufträge, die ihm trotz der strengen klösterlichen Zurückgezogenheit zuflossen, beweist es. Die Kirchen der verschiedensten Orden wetteiferten, Bilder von seiner Hand zu erhalten; Bruderschaften und Zünfte liefsen ihre Standarten und Altäre durch seinen Pinsel schmücken; in den Bürgerhäusern sah noch ein Jahrhundert nachher Vasari so zahlreiche Gemälde von ihm, dafs er sein Erstaunen über die Fruchtbarkeit des Mönches nicht unterdrücken konnte.[1]) Seine Kunst fand Verehrer gerade in jenen geistlichen und weltlichen Kreisen, in denen fortgeschrittener Geschmack und feine Bildung herrschten, die Medici selbst nicht ausgeschlossen, während die gedankenlosen Freunde der ausgelebten giottesken Malerei sich mit den handwerksmäfsigen Erzeugnissen eines Bicci di Lorenzo begnügten.[2]) Nach Masaccios frühem Tode, und da Masolino durch seine Arbeiten in Oberitalien ferngehalten wurde, war er neben Filippo Lippi der tonangebende Meister in Florenz. Vor dieser Thatsache beugte sich frühzeitig sogar der Neid der Kunstgenossen. Als im Jahre 1438 Domenico Veneziano sich bei Cosimo de'Medici um die Ausführung einer Altartafel bewarb, versprach er eine Leistung wie die der „guten Meister" Fra Filippo und Fra Giovanni und fügt hinzu, dafs diese selbst durch anderweitige Arbeiten ganz in Anspruch genommen seien.[3])

Auch aufserhalb Toskanas gewann sein Name Klang und Wert. In der Bemerkung Vasaris, dafs „Fra Giovannis Ruf durch ganz Italien bekannt und gefeiert" sei,[4]) mag man immerhin eine ohne viel Nachdenken hingeworfene Phrase sehen. Aber wir wissen doch auch, dafs, als Papst Eugen IV. dem verfallenden Rom neuen Glanz durch die Kunst verleihen und den Vatikan mit Fresken zieren wollte, er keinen Bessern fand, als den Mönch von S. Marco. Und bekannt ist auch, wie man in Orvieto seine Berufung zu den Arbeiten im Dome damit begründete, dafs er „berühmt sei, mehr als alle andern italienischen Maler".[5]) So kam es der hochtönenden Redeweise des humanistischen Jahrhunderts nicht als Uebertreibung vor, wenn die Inschrift auf seinem von Papst Nikolaus V., dem Begründer des päpstlichen Mäcenates, selbst gesetzten Grabmale ihn „gleichsam als zweiten Apelles" pries.[6]) Richtiger freilich und der geschichtlichen Stellung des Künstlers ent-

[1]) Vasari II, 512.

[2]) Nach den von Milanesi „Commentario alla vita di Lorenzo di Bicci" (Vasari II, 63 sgg.) zusammengestellten Arbeiten des Bicci, ist dieser vorwiegend für einfache Bürger, die ihre Familienkapellen in Florentiner Kirchen ausstatten wollen, oder für Kirchen aufserhalb Florenz' thätig. Fiesole arbeitet mehr für die von der neuen geistigen Strömung erfafsten florentinischen Ordenshäuser und für die kunstsinnigen Mäcenaten aus dem Hause Medici. So für Cosimo die grofse Kreuzigung des Kapitelsaales in S. Marco (Vasari II, 507), für Piero die Thüren des Armariums in der Annunziata (ib. 511); die Sammlung Lorenzos il Magnifico zählte vier Gemälde Angelicos (Müntz »La collection des Médicis au XVe siècle p. 60, 64, 85. Vergl. »Revue de l'art chrétien« XXXVII, 371). Die Leinwandhändler, die soeben einen neuen prächtigen Zunftpalast aufgeführt hatten, hielten es für erforderlich, ihn mit einem grofsen Werke des Frate, dem berühmten Triptychon der Uffizien, auszuschmücken und liefsen es sich den bedeutenden Preis von 190 Goldgulden kosten, unter der Bedingung, dafs es ganz von des Meisters Hand wäre (Baldinucci »Opere«, Milano 1811, V, 160).

[3]) Gaye »Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI (Firenze 1839), Vol. I, nr. XLIX, p. 136 sg.

[4]) Vasari II, 516.

[5]) Milanesi „Commentario alla vita di Frate Giovanni da Fiesole" (Vasari II, 531).

[6]) Die oft gedruckte Grabschrift bei Beissel S. 94. Leandro Alberti »De viris illustribus ord. Praed.« Bononiae 1517, cf. Cartier »Vie de Fra Angelico« (Paris 1857), p. 348 (Alberti selbst steht mir nicht zu Gebote) sagt, dafs der Papst das Denkmal setzen liefs, nicht aber, wie Cartier will, dafs er auch die Inschrift verfafst habe.

sprechender war es, wenn gegen Ausgang des Jahrhunderts der Florentiner Domenico da Corella ihn auf dieselbe Linie mit Giotto und Cimabue stellte,[7]) und Rafaels Vater, Giovanni Santi, in seiner Reimchronik die italienische Malerei seines Zeitalters mit Gentile da Fabriano und Angelico, „dem für das Heilige entflammten Ordensmanne" beginnen liefs.[8])

Das XV. Jahrh. hatte sich bis zum Ende das lebendige Gefühl für die herrliche Kunstentwickelung, die es in sich schlofs, und ihr allmähliches Werden und Wachsen bewahrt und darum dem Beato Angelico die gebührende Rolle zuerkannt. Anders das XVI. Jahrh. Michel Angelos gewaltiger und gewaltsamer Genius hatte mit dem Machtworte seiner Kunst die eigentliche Renaissancezeit beendigt. Seine „terribiltà", die übermenschlich aufragende Gröfse scheidet die Epochen. Nach ihm beginnt — nicht eigentlich er selbst beginnt es — das Barock, das mit einer stolzen Selbstgerechtigkeit, wie sie die Kunstgeschichte nicht häufig aufzuweisen hat, auf alles Frühere herabsah. Auch Fiesole verfiel der „massa damnata". Um so bedeutungsvoller ist es, dafs der Vater der Kunstgeschichte, Giorgio Vasari, der als ausübender Künstler selbst dem neuen Geschlechte ganz angehörte und in dem „göttlichen" Buonarotti alle Künste gipfeln und auch die Antike übertroffen sein läfst,[9]) doch dem leidenschaftslosen und im Geiste des Mittelalters schaffenden Frate solches Verständnifs, solche Anerkennung, ja sogar Bewunderung entgegen bringt. Angelicos Biographie zeichnet sich durch ungewöhnliche Wärme und liebevolles Eingehen vor den übrigen aus. „Höchste und aufserordentliche Begabung", „ewiger Ruhm in der Welt" wird dem stillen Künstler zuerkannt.[10]) Wenn auch Vasari sich nicht zu einer einheitlichen Würdigung zu erheben vermag, so hat er doch bei der Besprechung der einzelnen Werke mit dem Lobe ehrlicher Begeisterung nicht gekargt. Die paradiesischen Gestalten mit ihrer überwältigenden Schönheit haben es ihm angethan. Allerdings wird man nicht ausser Acht lassen dürfen, dafs bei diesem Abschnitte Dominikanerhände allem Anscheine nach mitthätig waren; einige intime Züge, aber auch anekdotenhaft Ausgeschmücktes verrathen die klösterliche Ueberlieferung.[11]) In den Conventen war natürlich die Verehrung für den grofsen Sohn des Ordens lebendig geblieben. Indefs auch Männer, die in dem vollen Strome der neuen Zeit standen, wie der gelehrte Philologe Borghini in Florenz und Bartolommeo Gondi hüteten in ihren Sammlungen mit Ehrfurcht Werke von Angelicos Pinsel.[12]) Noch um die Mitte des Jahrhunderts liefsen die Medici in ihrem Palaste auf dem Fresko, das den Ahnherrn verherrlichen sollte, unter der Schaar der Gelehrten und Künstler des damaligen Florenz auch Fiesole darstellen, wie er dem „Vater des Vaterlandes" ein Gemälde überreicht.[13])

Vasari benutzt das Leben des Fra Giovanni zu einer sehr bemerkenswerthen Auseinandersetzung über die Darstellung des Heiligen in der Kunst:[14]) der malende Mönch scheint ihm offenbar das Ideal in dieser Hinsicht getroffen zu haben. Scharf wendet er sich gegen zwei äufserste Gegensätze. Die einen, zwar durch Kunst und Begabung hervorragend, malen in den Kirchen fast ganz nackte Figuren und regen, weil sie selbst nicht von wirklich religiösem Geiste durchdrungen sind, nur die niedere Sinnlichkeit an. Die andern, in ihrem „geschmacklosen Eifer", erklären das „Plumpe und Ungeschickte" für fromm und das sinnlich Schöne für unzüchtig. Man sieht, wie die schrankenlose Freiheit der Renaissance einen Rückschlag herbeiführte, wie aber ängstliche Gemüther sich nicht der künstlerisch und christlich gleich hoch stehenden Kunst des Quattrocento und Beato Angelico zuwenden wollten, sondern der frühmittelalterlichen Malerei. Dagegen betont der

[7]) S. V. Marchese »Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani« (Firenze 1845), I, 226. Eine der späteren Ausgaben des Werkes ist mir nicht zugänglich. — Vergl. auch die Annalen von S. Marco aus dem Anfange des XVI. Jahrh.: qui habebatur pro summo magistro in arte pictoria in Italia (ib. 449).

[8]) Herausgegeben von J. D. Passavant »Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi« (Leipzig 1839), I, 472: frate al bene ardente.

[9]) IV, 13 (Vorrede zum 3. Teil).

[10]) II, 518.

[11]) Marchese »Memorie« I, 119, vergl. 203, vermuthet, dafs Vasari von dem Miniaturmaler Fra Eustachio von S. Marco, der ihn auch sonst bei seinen Werke unterstützte, Beiträge erhalten habe. Auch Cartier a. a. O. p. 377—379 macht es wahrscheinlich, dafs Vasari beachtenswerte mündliche Quellen benutzte.

[12]) Vasari II, 512.

[13]) E. Müntz »Les Précurseurs de la Renaissance« (Paris et Londres 1882) p. 146.

[14]) II, 518 sg.

Biograph mit Lebhaftigkeit das gute Recht der Kunst, das Himmlische durch höchste Steigerung der Schönheit des Irdischen, jener Schönheit, die auch ein Ausflufs der Vollkommenheit und Schönheit des Schöpfers sei, zum Ausdruck zu bringen. Hierin gerade erblickt er augenscheinlich die gröfste Bedeutung des Malers der Engel- und Heiligenchöre.

Vasari schrieb vor Abschlufs des Konzils von Trient. Noch lange nicht genug erkannt ist der tiefe Einschnitt, den die Trienter Beschlüsse und noch mehr die sich anschliefsenden Reformbestrebungen in dem geistigen Leben Italiens und namentlich auch in der Auffassung der christlichen Kunst gemacht haben.[15]) Theologen, deren ästhetische und kunstgeschichtliche Kenntnisse in gleichem Maafse beschränkt waren, Künstler, die ganz in den engen Gesichtskreis ihrer Zeit gebannt waren, stellten in steifen Büchern Betrachtungen über die Reform der kirchlichen Kunst an. Eine ganze Litteratur entstand darüber in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., die zwar für die Erneuerung einer aus dem innersten Geiste der Kirche hervordringenden Kunst durchaus unfruchtbar blieb, aber die Anschauungen der Zeitgenossen unter ihr Machtgebot zwang. Da ist es nun bezeichnend, dafs, wie der grofsen Leistungen des XIII. und XIV. Jahrh. kaum noch gedacht wird, so auch der dem modernen Formensinn soviel näherstehende Fiesole keine Würdigung mehr findet. Das dickleibige Werk des Kardinals Paleotti nennt ihn nur in dem Kapitel über die heiligen und seligen Maler und weifs blofs seine persönliche Demuth und Einfalt zu rühmen, die seinen Gemälden den Hauch der Andacht und Heiligkeit verliehen haben.[16]) Andere, wie Alberti[17]) und der Jesuit Ottonelli[18]) haben es ihm nachgesprochen, ohne von den Werken etwas zu kennen, während der letztere umso lauter einen Paolo Veronese, Tintoretto und Tizian als die hellsten Leuchten der christlichen Kunst feiert. Armenino,[19]) selbst Maler und Ordensmann, hat doch wenigstens etwas von den Malereien des Markusklosters erfahren, brandmarkt sie aber wie alle andern des XV. Jahrh. als „armselig in Erfindung und Wissenschaft"; für ihn beginnt die Kunst eigentlich erst mit Leonardo da Vinci und Rafael. Den Namen Angelicos kennt er nicht mehr richtig: er nennt ihn Fra Giovanangelo. Dem lateranensischen Chorherrn Comanini,[20]) dessen Dialog über den Gebrauch der Malerei bei den Christen von dem einflufsreichen Aesthetiker der Zeit, dem Jesuiten Possevino,[21]) unbedingtes Lob erntete, kommt der Name des so hervorragenden kirchlichen Malers nicht einmal mehr in die Feder. Hinter Michel Angelo, vor dem er jeden Augenblick die tiefsten Verbeugungen macht, scheint für ihn die gesammte künstlerische Vergangenheit des Christenthums versunken zu sein.

Die Wandlung des Urtheils, die sich in den fünfzig Jahren nach Vasari vollzog, ist ungeheuer, und sie ist mafsgebend geblieben für die beiden folgenden Jahrhunderte. Mit einziger Ausnahme des Florentiners Filippo Baldinucci, der seinem Landsmanne eine Abhandlung von grofser, wenngleich äusserlicher Gelehrsamkeit widmete, aber doch auch mit Wärme einer in seinem Besitze befindlichen künstlerischen „Reliquie jenes so frommen Künstlers" gedenkt,[22]) blieb Angelico für die Welt des Barock und des Klassizismus verschollen. Noch Ende der dreifsiger Jahre unseres Jahrhunderts konnte Montalembert klagen, er sei in Frankreich, trotzdem eines seiner Hauptwerke im Louvre prangte, kaum dem Namen nach bekannt.[23]) Nicht besser stand es in Italien.

[15]) Vergl. Ch. Dejob »De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques« (Paris 1884), p. 243 suiv.

[16]) »Discorso intorno alle imagini sacre et profane, diviso in V. libri« (Bologna 1582), von denen aber nur die zwei ersten Bücher erschienen. Die Originalausgabe steht mir nicht zu Diensten, sondern nur die lateinische Uebersetzung: De imaginibus sacris et profanis . . . Gabrielis Palaeoti Carlis libri V. Quibus multiplices eorum abusus iuxta sacrosancti concilii Tridentini decreta deteguntur ac variae cautiones ad omnium generum picturas ex christiana disciplina restituendas proponuntur« (Ingolstadii 1594), 4°, l. i. c. 8, p. 44.

[17]) Romano Alberti »Trattato della nobiltà della pittura« (Roma 1585), 4°, p. 50.

[18]) »Trattato della pittura e scultura, usu et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore . . . Stampato ad instanza de' Sigri Odomenigico Lelonotti da Fanano [Giov. Dom. Ottonelli) e Britio Prenetteri« (Fiorenza 1603), 4°, p. 85—89.

[19]) Gio. Batista Armenino »Dei veri precetti della pittura« libri III, p. 190 sg. Die 1587 erschienene Ausgabe war mir nicht zugänglich; ich benutze den Nachdruck Pisa 1823.

[20]) Gregorio Comanini »Il Figino overo del fine della pittura« (Mantova 1591).

[21]) Ant. Possevinus »Tractatio de poësi et pictura eth[n]ica, humana et fabulosa [collata] cum vera, honesta et sacra« (Lugduni 1595), p. 287 sqq.

[22]) »Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (Opere, Vol. V, Milano 1811) p. 165.

[23]) »Oeuvres« (Paris 1861) V, 105.

Als eben jene Krönung des Louvre, die der corsische Eroberer aus S. Domenico in Fiesole entführt hatte, im Jahre 1814 zurückgegeben werden sollte, verzichtete der italienische Vertreter auf diesen „alten Plunder".[24]) Sogar in der vornehmsten Heimstätte der christlichen Kunst, im Vatikan, war die Kapelle Nikolaus V. mit den unvergleichlichen Fresken, der letzten grofsen Schöpfung des Künstlers, in solche Vergessenheit und Mifsachtung gerathen, dafs Bottari 1759 durch die Fenster einsteigen mufste.[25]) Ja, der Konservator der päpstlichen Kunstmuseen hatte allen jungen Malern, um ihr Talent nicht verderben zu lassen, den Besuch verboten.[26]) Erst einem deutschen Archäologen, dem Hofrath Hirt, gelang es in den neunziger Jahren nach vieler Mühe, dieses Heiligthum kirchlicher Kunst wieder zugänglich zu machen.[27])

Das „philosophische" Jahrhundert mufste sich erst zu Ende neigen, ehe der kunstgeschichtliche Sinn für die christliche Vergangenheit zu erwachen anfing. Er wandte sich zunächst der Frührenaissance zu und zog mit deren Bannerträgern auch die einsame Gestalt Giovannis da Fiesole wieder hervor. Fast zu gleicher Zeit widmeten ihm der Verfasser des „malenden Etrurien",[28]) der florentinische Alterthumsforscher und Konservator der Uffizien Lanzi[29]) und der Deutsche Fiorillo[30]) einige sympathische Zeilen. Es war sicherlich nicht viel und zeugt von einer nur sehr oberflächlichen Würdigung, wenn der erste in seinem grofsen Illustrationswerke nur die kleine Tafel aus der Annunziata mit dem Verrath des Judas, eine der allerschwächsten Arbeiten des Künstlers, abbildete, und der zweite ihm nur eine Seite seiner weitläufigen Geschichte der Malerei einräumte. Beider Urtheil enthält nicht mehr, als was sich aus einer raschen Lektüre Vasaris und einer ganz oberflächlichen Bekanntschaft mit den Werken sagen liefs: er gilt ihnen als der letzte Ausläufer der Schule Giottos, der vielleicht einiges von Masaccio gelernt und überdies seinen Heiligen den Ausdruck der Anmuth und den Duft der Andacht zu verleihen gewufst habe. Fiorillo bringt ihn in stilistischen Zusammenhang mit Gentile da Fabriano und ergeht sich in lebhafter Anerkennung der „wunderbaren Süfsigkeit und des Ansehns von Heiligkeit, welches bezauberte". Lanzi glaubte ohne Zweifel ein geistreiches Lob zu spenden, wenn er ihn den Guido Reni seiner Zeit nannte — ein Lob, das am bezeichnendsten ist für seinen noch ganz im Geschmack des Barock befangenen Urheber.

Wie weit waren diese Meinungen noch von dem wahren Wesen jener einzigartigen Kunst entfernt. Nur durch eine eindringende Untersuchung der Meisterwerke war ihm näher zu kommen. Dieses versuchte zuerst August Schlegel, als er 1817 die im Louvre aufbewahrte Tafel mit ihrer Pedrella herausgab und einer ausführlichen Besprechung unterzog.[31])

[24]) Beissel S. 72 f.

[25]) Bottari in einer Anmerkung zu Vasari (Milano 1811), V, 41, N. 2. Die erste durch Bottari besorgte Ausgabe erschien in Rom 1759.

[26]) Montalembert l. c. p. 111.

[27]) Rumohr »Italienische Forschungen« 2. Teil (Berlin und Stettin 1827), S. 254 f.

[28]) »L'Etruria Pittrice« T. I (Firenze 1791), fol. Tav. XVII.

[29]) »Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo« Ed. IV, T. I (Pisa 1815), p. 60. Die 1. Auflage erschien 1792—1796.

[30]) »Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten« Bd. 1 (Göttingen 1798), S. 76 f., 275.

[31] »Mariä Krönung und die Wunder des h. Dominikus, nach Johann von Fiesole, in 15 Blättern; gezeichnet von Wilhelm Ternite. Nebst einer Nachricht vom Leben des Mahlers und Erklärung des Gemähldes von August Wilhelm v. Schlegel« (Paris 1817), gr. fol. Auch eine französische Ausgabe ebendas. 1817. — Am frühesten hat sich A. Schlegel der Einwirkung der entstehenden deutschen Romantik hingegeben und damit den Blick auf die vorrafaelische Zeit gewandt, während sein Bruder Friedrich noch lange in der Bewunderung der Antike nach Winckelmanns Auffassung befangen blieb. Auch später waren es die Mantegna, Bellini, Perugino, Leonardo u. s. w., nicht aber Angelico, in denen Friedrich die Blüte der religiösen Malerei erblickte. Vergl. E. Sulger-Gebing »Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst« (München 1897. Forschungen zur neuern Litteraturgeschichte III). Jedoch hat er einmal in einem Briefe an Ph. Veit (1817) das Geständnifs abgelegt: „Wie viel besser stände es um die Kunst . . . ., wenn die Malerkunst nicht in weltliche Hände gerathen, sondern recht viel und fortdauernd in dem heiligen Sinne eines Angelico oder anderer frommer Maler behandelt worden wäre!" (J. M. Raich »Dorothea von Schlegel«, Mainz 1881, II, 449 f.). F. Schlegel stand in mannigfachen geistigen Beziehungen zu den Nazarenern, deren römische Ausstellung von 1819 in ihm einen warmen Lobredner fand (Werke, Wien 1825, X, 204 ff.). In seinem Geiste haben jene denn auch, Overbeck nicht ausgenommen, in der sixtinischen Kapelle und den Stanzen das Reich ihrer Ideale gefunden. (M. Howitt und F. Binder »Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen«, Freiburg 1886, I, 137. 145). Overbeck, wenn er auch an Fiesole die alles übertreffende „Reinheit der Empfindung und des Styles, Einfachheit und Klarheit der Anordnung" preist (eben-

Er hat begriffen, dafs dieser Mann weder in Reih und Glied einer Schule steht noch überhaupt entscheidenden Einflüssen von aufsen unterlag, sondern ganz aus seiner eigenen Welt schöpfte. Allerdings, wo diese zu suchen war, ist ihm verborgen geblieben, so sehr, dafs er der Krönung Marias, diesem wahrhaft in den Aether des Himmels getauchten Bilde, den Vorwurf der Profanation, die sich allenfalls mit der „kindlichen Sinnesart" des Frate entschuldigen lasse, machen möchte. Die Darstellung kommt ihm vor, wie die Heimkehr einer Fürstin, die nach langer Entfernung aus der Heimat von dem Sohne unter rauschender Musik empfangen wird, wobei sogar die höfischen „Mohrenknaben" nicht fehlen. Er entdeckt nämlich an den Engeln „dunkle Farbe, krauses Haar, geschwollene Lippen und etwas eingedrückte Nasen"! Schlegels an das Pathos des XVI. Jahrh. gewöhntes Auge findet auch allerhand Fehler der Komposition, er gesteht aber doch, dafs „Johann von Fiesole unter den Herstellern und Förderern der Kunst, welche den grofsen Meistern des XVI. Jahrh. vorausgegangen sind, eine bedeutende Stelle einnimmt". Sechs Jahre später wurden die vatikanischen Fresken veröffentlicht, in dem Werke Seroux's d'Agincourt, der zum ersten Male eine zusammenfassende Geschichte der mittelalterlichen Kunst unternahm.[32]) Der Verfasser ist von aufrichtiger Bewunderung ergriffen für das sanfte Kolorit, die „Süfsigkeit und Lebhaftigkeit des Ausdruckes", besonders für die überirdische Schönheit in den Köpfen. Im Banne Vasaris stehend, will er in Angelico den Miniaturmaler erblicken und sucht überall die Züge davon in der Zeichnung und Farbengebung des doch so monumental gedachten Cyklus. Freilich nimmt er auch eine Annäherung an Masaccios Art an, während er seltsamerweise umgekehrt den Masaccio unter dem Einflusse der florentinischen Arbeiten des Fiesolaners sich bilden läfst. Aehnlich ist der Standpunkt Rosinis:[33]) Angelico theile mit Michel Angelo und Tizian den Ruhm, zwei Perioden der Malerei anzugehören, er bedeute den Uebergang von Giotto zu Masaccios. Im Einklange mit seiner Miniatorenthätigkeit sei er wesentlich der Meister der kleinen Darstellungen, in denen er aber unter seinen Zeitgenossen als unvergleichlich dastehe und sogar nicht wenige der Spätern übertroffen habe. Rosini besitzt, was man von seinen Vorgängern nicht rühmen kann, umfassende Kenntnifs der Monumente. Umsomehr fällt die Einseitigkeit des Urtheils auf.

Eine kritische und wirklich historische Betrachtung der christlichen Kunst beginnt erst mit Rumohr.[34]) Der Begründer der heutigen Kunstwissenschaft hat denn auch sofort die ungewöhnliche Bedeutung wie die ausgeprägte Eigenartigkeit Fiesoles erkannt und sie auf einigen bewundernswerthen Blättern gezeichnet. Von der Erkenntnifs ausgehend, dafs aus der Malerei des Trecento ein doppelter Fortschritt nothwendig war, bemerkt er: „Masaccio unternahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des innern Zusammenhanges, der innewohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerei eröffnet und in höchster Fülle für seine ihm ganz eigenthümliche Kunstwerke benutzt hat." Für diese „ausgezeichnete und ganz unvergleichliche Eigenthümlichkeit" weist er dann, als auf die Quelle, hin auf das persönliche Seelen- und Gedankenleben des Künstlers. Anknüpfend an Vasaris Bemerkung, dafs aus den Mienen und Wendungen seiner Gestalten die Gesinnung eines echten und ernstlichen Christen spreche, sagt er: „Ich möchte hinzufügen: eines echten und wahren Mönches; denn sicher entfaltete Angelico die schönsten Seiten des Mönchthums, welchem er unstreitig, wenn auch nicht seine Eigenthümlichkeit, doch deren volle Entwickelung verdankt." Damit stand Rumohr vor den Pforten der Erkenntnifs. Dafs sie sich ihm nicht öffneten, verdankt er der Führung Vasaris, der ihn zu der haltlosen Annahme einer seit dem Jahre 1300 bestehenden mönchischen Miniatorenschule verleitete, zu der Angelico gehöre.

Mit Recht ist diesem Fingerzeige Niemand nachgegangen. Sonst aber sind alle späteren

das. S. 253), hat doch so wenig wie die andern in ihm den leitenden Stern erwählt. Jedoch hat Cornelius es nicht unterlassen können, die Gestalt des malenden Mönches auf dem jüngsten Gerichte der Ludwigskirche in München als Zeichen seiner Huldigung anzubringen.

[32]) »Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV[e] siècle jusqu'à son renouvellement au XVI[e] siècle«, Vol. II. fol. (Paris 1823), Pl. CXLV, p. 123 suiv.

[33]) »Storia della pittura italiana esposta coi monummenti« (Pisa 1839 sgg.) II, 258, 255. I, 15.

[34]) a. a. O. S. 243, 251 f.

deutschen Forscher von Rumohr abhängig, indem sie nur die stilkritische Würdigung nach dieser oder jener Seite weiterführen und die Einzelerklärung fördern. Kugler,[35]) Burckhardt,[36]) Förster,[37]) Dobbert,[38]) Lübke,[39]) Woltmann,[40]) Frantz,[41]) Beissel[42]) — sie alle betonen begeistert die Meisterschaft in der Individualisirung der Köpfe, den seelenvollen Ausdruck, dem nur die Leidenschaftlichkeit des Bösen nicht gelang, den himmlischen Frieden, die süfse Andacht, den kontemplativen Idealismus der Darstellungen. Jedoch das Blut, das in dem Herzen des Künstlers wallt, zu prüfen, die Gedanken, von denen seine Schöpfungen beseelt sind, bestimmt zu bezeichnen und einen Blick in ihre Tiefen und Weiten zu eröffnen, wollte nicht gelingen. Man denkt im allgemeinen an die christlich inspirirte Phantasie und die verklärte Andachtstimmung oder spricht von einem visionären Traumleben und den höchsten Regionen der Intuition. Andere, geleitet durch den unverkennbaren stilistischen und ikonographischen Zusammenhang dieser Kunst mit der des XIV. Jahrh., möchten sie aus dem kirchlichen Geiste des Mittelalters überhaupt oder aus der strengen Aszese des im Schoofse eines jüngst reformirten Klosters lebenden Mönches erklären.[43]) Das Alles ist nicht unrichtig, aber auch nicht erschöpfend. Giovanni da Fiesole ist eine grofse und stark ausgewachsene künstlerische Persönlichkeit; seine Bilder sind Ideen, inhaltsreiche und durchlebte. Wo springen die Quellen?

Rio sprach das führende Wort aus, dadurch dafs er Angelico als den Höhepunkt der mystischen Malerei auffafste, sowohl was „die Reinheit als auch die Stärke seiner künstlerischen Eingebungen" angeht. Es war ein wirklicher Lichtgedanke, dafs er ebenso entschieden auf das, was wir heute das religiöse Milieu nennen würden, als auf den besondern Vorstellungskreis und die ganz individuelle Empfindung des Meisters hinwies. „Es genügt nicht, den Ursprung aufzuzeigen und die Entwickelung zu verfolgen gewisser Ueberlieferungen, die den aus ein und derselben Schule hervorgegangenen Werken einen gemeinsamen, fast immer leicht zu erkennenden Charakter aufdrücken; man mufs auch durch ein starkes und tiefes Mitempfinden sich mit gewissen religiösen Gedanken vertraut machen, die mehr im besondern diesen oder jenen Künstler in seiner Werkstatt, diesen oder jenen Mönch in seiner Zelle innerlich erfüllt haben, und man mufs die Wirkungen dieses Erfülltseins in Verbindung bringen mit den entsprechenden Stimmungen unter ihren Mitbürgern." Das in dem allgemeinen Denken und Fühlen der Zeit wurzelnde, aber aus ihm sich emporhebende persönliche Innenleben ist das schlagende Herz in dieser Kunst. Rio denkt dabei nicht an willkürliche Phantasien und dunkle Träumereien. Mystik ist ihm vielmehr das auf dem Boden wissenschaftlichen Denkens aufgesprofste, mit der ganzen Kraft einer heiligen und poetischen Seele erfafste Erkennen und Durchkosten religiöser Ideen. „Wie die spekulative Theologie, zu ihrer höchsten Kraft erhoben, zur mystischen Theologie gelangt, ebenso gewinnt die religiöse Malerei, indem sie sich bestimmter Mittel bedient und auf ein bestimmtes Ziel sich richtet, die Eigenschaft der mystischen Malerei, was objektiv die höchste Form des Ideals und subjektiv den erhabensten Aufschwung der Seelenkräfte einschliefst. Einmal auf diesem kühnen Wege, hat der Geistesblick des Künstlers eine gewisse Aehnlichkeit mit dem, was man in der Sprache der Heiligen das beseligende Schauen nennt, und sind die Mittel der Darstellung (les procédés mécaniques) für die Kunst nur mehr

[35]) »Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin d. Gr.« 2. Aufl. (Berlin 1847) I, 355 f.

[36]) »Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genufs der Kunstwerke Italiens« 6. Aufl. (Leipzig 1893) S. 555 f.

[37]) »Leben und Werke des Fra Giovanni de Fiesole. Eine Monographie« (Regensburg 1859) S. 1 ff. — »Geschichte der italienischen Kunst« (Leipzig 1872) III, 190 ff.

[38]) „Fra Giovanni Angelico da Fiesole" (R. Dohme »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit« 2. Abth., 1. Bd. Leipzig 1878), S. 81 f.

[39]) »Geschichte der italienischen Malerei vom IV. bis ins XVI. Jahrh.« (Stuttgart 1878) I, 264 f.

[40]) A. Woltmann und K. Woermann »Geschichte der Malerei« (Leipzig 1882) II, 150 ff.

[41]) »Geschichte der christlichen Malerei« (Freiburg 1894) II, 261 ff.

[42]) a. a. O. S. 41 ff.

[43]) Höchstens in Bezug auf die deutsche Litteratur ist es richtig, wenn kürzlich Hermann Grimm bemerkte: „Fiesoles Eigenthümlichkeit steht in so klarem Lichte vor uns, dafs alle, die über ihn geschrieben haben, aus gleicher Empfindung gleiches Urtheil abgeben." Jedenfalls ist das Urtheil: „Fiesole malte, als ob die Welt eine grofse Kinderstube sei, deren Wände er mit religiösen Darstellungen zu bedecken habe" (»Deutsche Litteraturztg.« 1897, Sp. 512) sein eigenstes Eigenthum.

das, was die äufsere Umhüllung für die Pflanze in ihrer Blüthe ist.“ Hier hört freilich, wie er hinzufügt, die Zuständigkeit der gewöhnlichen „Kenner“ auf: „Der Mystizismus ist für die Malerei, was die Extase für die Psychologie ist.“[44]) Rio war zu sehr Historiker, als dafs er den Mönch von Fiesole als ganz vereinzelte Erscheinung und ohne geschichtliche Verbindung aufgefafst hätte. Von den älteren Sienesen und dem Florentiner Cimabue anhebend und von dem Einflusse der grofsen Bettelorden gelenkt, sieht er einen Strom kirchlicher Kunst durch das XIV. und XV. Jahrh. gehen, aus dem sich als die mystische Schule im engern Sinne die Zeit von Lorenzo Monaco bis Benozzo Gozzoli erhebt.

Der geniale Geschichtschreiber der christlichen Kunst konnte in seinem grofsen Werke für die Auffassung Fiesoles nur die Umrifslinien bieten und die Richtpunkte angeben. Ihnen zu folgen und das Bild auszuführen, wäre Sache der Einzelforschung gewesen. Doch diese blieb aus. Wohl weckten seine überraschenden Gedanken in den Reihen der katholischen Romantiker Frankreichs und Italiens entzückten Wiederhall, doch dieser klang rhetorisch aus in die Wiederholung des Schlagwortes „Mystik“, nicht in weiterdringendes Studium. Montalembert[45]) widmete als tiefgläubiger Christ und feuriger Redner dem „gröfsten christlichen Maler“, dem „Nec plus ultra der christlichen Kunst“, dem Meister der „frommen und ritterlichen Poesie“[46]) einige prächtige Aperçu's, kam indefs über die Linie der gewöhnlichsten Symbolik und die Wiedergabe subjektiver Eindrücke nicht hinaus.[47]) Am ehesten wäre Vincenzo Marchese,[48]) auch er Dominikaner und Sohn des Conventes von S. Marco, berufen gewesen, den Fäden nachzugehen, die in die innerste Seele des Künstlers führen. Allein, so grofs auch seine Verdienste um die Aufhellung der Lebensgeschichte sind, so bewegt er sich doch mit seiner kunsthistorischen und ästhetischen Würdigung blofs auf den Spuren Rios, ja schwächt dessen Ideen bedeutend ab. „Mystisch“ hat bei ihm nur mehr die Bedeutung „fromm“, ist nur der Ausdruck für eine „tiefe religiöse Empfindung“; die Quellen sind Schrift, Väter und Legenden; der Zweck ist, „das Gemüth anzuregen und zu belehren“.[49]) Zwar wirft er einmal die Bemerkung hin, dafs den Gedanken Angelicos so gut wie denen Dantes die Theologie des hl. Thomas „Blut und Farbe“ gegeben habe,[50]) verfolgt ihn aber nicht weiter. Marchese war ein feiner Geist und glänzender Schriftsteller aber kein methodischer Forscher. Noch weniger war dies Cartier. Mit überquellender Bewunderung spricht er von der mystischen Vereinigung und Extase, von der Tiefe der Theologie, die aus den Bildern des Dominikaners entgegenleuchte. Doch wo er ihren Ideengehalt aufzeigen will, geräth er auf Gemeinplätze oder Plattheiten. So sieht er auf den Tafeln der Annunziata in der Entkleidung Christi eine Beraubung der Kirche durch das Schisma, und in den beiden Soldaten die zwei Gegenpäpste dargestellt. In dem Sudarium am Bischofsstabe des hl. Chrysostomus im Vatikan findet er den „Schweifs seines arbeitsreichen Episkopates“ ausgedrückt. Bei dem auf dem Krönungsbild der

---

[44]) A. F. Rio »De l'art chrétien« 2. éd. (Paris 1874), II, 271, 277, 282. Die erste Auflage erschien seit 1836.

[45]) »De la peinture chrétienne en Italie, à l'occasion du livre de M. Rio« (1837). — »Notice sur le bienheureux frère Angélique de Fiesole« (1838—1839). Beide wiederabgedruckt in »Oeuvres« (Paris 186) VI, 78—143, 328—337.

[46]) Ebendas. VI, 105.

[47]) Einmal (VI, 98, N. 2) versucht er, die musizirenden Engel auf den Madonnenbildern auf eine (aus zweiter Hand geschöpfte) Augustinusstelle zurückzuführen. Das ohne Quellennachweis gegebene Citat ist jedoch unzweifelhaft unecht. — Für seine Art mag die oft wiederholte Schilderung der Kreuzabnahme ein Beispiel sein: „Oh quelle surabondance de l'amour de Dieu, d'immense et ardente contrition devait avoir ce cher fra Angelico le jour où il a peint cela! Comme il aura médité et pleuré ce jour-là, dans le fond de sa petite cellule, sur les souffrances de notre divin Maître!“ Und seine Empfindung zum Gebet steigernd: „Oh! oui, l'entraînement de l'amour, c'est là ce que je souhaite, ce que j'ose vous supplier de m'accorder, après avoir vu toutes les oeuvres de votre peintre. D'autres y voient simplement des oeuvres d'art; moi, j'y aurai puisé, je le sens, d'ineffables consolations, de profonds enseignements.“ (»Du vandalisme« p. 97 suiv., bei Cartier »Vie de Fra Angelico« p. 230.)

[48]) »Memorie« (vergl. oben Anm. 7). — „Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze“ (»Scritti vari« vol. I, Firenze 1860). — »Dei Puristi e degli Accademici. Lettera a Cesare Guasti« (ib. II, 385 sgg).

[49]) »Scritti vari« II, 401. »Memorie« l. 2, c. 5, 6 (I, 263, 286).

[50]) »Memorie« l. 2, c. 4 (I, 242). — Zur Vergleichung mit Montalembert (oben Anm. 47) sei hier angeführt, was er über die Kreuzabnahme sagt: „Le belezze di cui splendono, sono così remote dai sensi, così improntate di un'estasi divina, che la eloquenza non ha vocaboli a ben significarle. È un armonia celeste che inebria l'anima di santa ed ineffabile voluttà“ (l. 2, c. 7, p. 308.) Er sowohl als Montalembert lassen sich auf eine Analyse des Gedankeninhaltes nicht ein.

Uffizien der Krone Marias eingefügten Edelsteine, dessen wirkliche Bedeutung er nicht zu kennen gesteht, möchte er gar an das Dogma der unbefleckten Empfängnifs denken![51])

Abgesehen von einigen populären Nachzüglern,[52]) die grofse Worte verständnifslos nachsprechen, ist die Betrachtungsweise Rios aus der heutigen französischen Kunstwissenschaft verschwunden. Die Einseitigkeit, zu der ihr blinder Hafs gegen Antike, Renaissance und Realismus sie verurteilte, und in der man sich nicht scheute, vom „Sündenfall Rafaels"[53]) zu sprechen, hat sie unfruchtbar gemacht. Man sah die in so hervorragendem Maafse gedankenreichen Bilder des „englischen" Malers, obschon noch hie und da die Ausdrücke „Mystik" oder „aszetisches Ideal" fallen, wieder ausschliefslich aus dem Gesichtspunkte der Formgebung an. Eugène Müntz, den es wichtig genug dünkt, dem ersten Vorkommen einer jonischen Säule auf toskanischen Gemälden nachzuspüren, ist glücklich, den hartnäckig am Alten festhaltenden Mönch wenigstens in seinen letzten Lebensjahren dabei zu überraschen, wie er — vermeintlich — „auf den Altären des griechischen und römischen Genius opfert": das gröfste von Rom gewirkte Wunder der Bekehrung.[54]) Gleichwohl ist Fiesole, „der Hauptstreiter iür die echte religiöse Ueberlieferung", nur ein seltsamer Spätling in der vollen Herrlichkeit der Renaissance.[55]) Nach der Meinung von Charles Blanc enthält Giotto im Keime die ganze italienische Malerei: den „Naturalismus und das Ideal, das Symbol und das Porträt". Die eine Richtung wird durch Masolino, Masaccio und Lippi weitergeführt. Die andere, in Dantes Platonismus ruhend, ist durch Fiesole vertreten, der das Studium der Natur für „Thorheit und Sünde" ansah und den Formen Giottos das noch benahm, was sie „Individuelles, Besonderes, Positives" hatten.[56]) Viel richtiger und eindringender fassen Crowe und Cavalcaselle ihn in der Formensprache als letzte Vollendung der durch Giotto und Orcagna gegebenen Richtung auf, fühlen auch den eigenthümlich religiösen Geist, der aber nicht verschieden sei von demjenigen, welcher auch die Werke eines Lorenzo und Traini belebte.[57])

In Italien hatten sich von Anfang an Stimmen gegen die Beurtheilung der französischen Romantik erhoben und sogar einen leidenschaftlichen Ton dagegen angeschlagen. Man sprach von einer „gefährlichen Neuerung", von „Heuchlern und Fanatikern".[58]) Am eingehendsten hat jüngst Domenico Tumiati diesen Standpunkt vertreten. Den Maler auf „einen Lehrstuhl der dogmatischen Theologie" setzen und ihn nach der „Gründlichkeit seiner Vorlesungen und der Menge der vergossenen Thränen" schätzen, heifst nach ihm sich das Verständnifs verschliefsen. Blofs aus den Linien und Farben ist sein innerstes Wesen und dessen „heidnische Wurzel" zu erkennen. Ein Sprofs der altetruskischen Kunst und genährt an der Volksseele, ist Fiesole der Mann des kühnen Fortschrittes in Technik und Formgebung, und der Vorläufer Michel Angelos geworden.[59]) Die „Schmierereien" (porcherie) der Bicci galten als der wahre Typus der kirchlichen Kunst, nicht Angelicos Werke.[60]) Freilich sieht sich Tumiati zur Erklärung der Malereien schliefslich doch wieder genöthigt, auf die verhafste Mystik zu kommen, greift aber dabei völlig fehl, indem er in den Gesichten der seligen Angela von Foligno den „Kommentar" entdeckt.[61]) Der letzte Darsteller,

[51]) »Vie de Fra Angelico da Fiesole de l'ordre des Frères Prêcheurs« (Paris 1857) p. 117 suiv. 140, 167, 193, 320, 237.

[52]) z. B. L. Viardort »Les merveilles de la peinture« 2. éd., Ière série (Paris 1870) p. 99 suiv. — Ch. Yriarte »Florence« 2. éd. (Paris 1881), fol. p. 347 suiv.

[53]) Montalembert »Oeuvres« VI, 112 suiv.

[54]) »Les Précurseurs de la Renaissance« (Paris et Londres 1882) 4⁰, p. 99, 101—103.

[55]) »Histoire de l'art pendant la Renaissance« (Paris 1889) 4⁰, I, 651, 664.

[56]) »Histoire de la Renaissance artistique en Italie.« Revisée et publiée par M. Faucon (Paris 1889), I, 337 suiv.

[57]) »A new History of the Painting in Italy from the second to the sixteenth Century« (London 1884) I, 565 bis 569. Spätere Ausgaben waren mir nicht zugänglich.

[58]) Marchese »Memorie« I, 263.

[59]) »Frate Angelico. Studio d'arte (Firenze 1877), p. 9 sg., 98, 110, 203. Schon vorher hatte John Ruskin, der ästhetische Prophet der englischen Präraefaeliten, eine ähnliche Auffassung geäufsert (»Val d'Arno« [London 1890] p. 226—227).

[60]) p. 118. Vergl. dagegen ob. A. 2.

[61]) p. 83 sgg. Nirgends hat Tumiati einen fafsbaren Zusammenhang aufzuzeigen auch nur ernstlich versucht. Die Mystik der Franziskanerin des XIII. Jahrh., die vollständig in die Gedanken: Armut, Verachtung, Schmerz aufgeht und so stark das körperliche Leiden des Heilandes betont, steht geradezu im Gegensatze zu dem Paradiesesfrieden des Dominikaners. Zwischen beiden liegen zudem anderthalb Jahrhundert mystischer Entwickelung. Auch ist eine Bekanntschaft Angelicos mit den Schriften Angelas durch nichts wahrscheinlich zu machen.

Supino, begnügt sich mit der ganz allgemein gehaltenen Annahme, ein „Sichdrängen (fourmillement) von Visionen, Extasen und Wundern“ habe den Künstler inspirirt.[62]) Sein Buch gibt im Uebrigen nicht viel mehr als eine kurze geschichtliche und stilkritische Besprechung der einzelnen Werke.[63])

* * *

Mehr vielleicht als das eines andern Künstlers war Angelicos Bild glänzend, verloschen, schwankend im Geiste der Zeiten: verterunt se memoriae.[64])

Anton Springer hat einmal gesagt, dafs wenn eine Geschichte der Kunsturtheile geschrieben würde, „man nicht nur Methode selbst in den Irrthümern wahrnehmen, sondern auch entdecken würde, dafs den Irrthümern regelmäfsig ein Zug der Wahrheit sich beimischt.[65]) Ob dies auch im Hinblick auf den Mönch von Fiesole zutrifft? Ich meine an mir selbst die Wahrnehmung gemacht zu haben, der ein feinfühliger Kenner neulich Ausdruck gab. Wenn man, schreibt Helbig, jene ganze Litteratur gelesen hat und „dann vor einem Gemälde des klösterlichen Malers steht und sich den Betrachtungen überläfst, die es einflöfst, so kommt es einem vor, als ob alles oder beinahe alles noch zu sagen wäre“.[66])

Bonn. Heinrich Schrörs.

[62]) J. B. Supino »Beato Angelico« (Florence 1898) p. 5.

[63]) Die beiden englischen Arbeiten: Goodwin »Life of Fra Angelico« (London 1861) und Phillimore »Fra Angelico« (London 1892) waren mir leider nicht erreichbar. Indefs scheinen sie nicht von selbstständiger Bedeutung zu sein.

[64]) Plautus »Trucul.« 2, 1, 10.

[65]) »Bilder aus der neuern Kunstgeschichte« 2. Aufl. (Bonn 1886), II, 389.

[66]) »Revue de l'art chrétien.« Année XXXVII (1894) 371.

In welchem Stile sollen wir unsre Kirchen bauen?

I.



Diese praktisch wie theoretisch so überaus wichtige Frage ist in den letzten Jahren wiederholt aufgeworfen und behandelt worden: eine einheitliche, allerseits anerkannte Lösung hat sie noch nicht gefunden. Aber durch die Erörterungen von dieser und jener Seite ist sie doch der Lösung näher gebracht, und weitere Erwägungen werden wohl schliefslich eine endgültige Entscheidung ermöglichen.

Nur ganz vereinzelte Stimmen aus dem Kreise der Kunstkenner bestreiten noch, dafs für uns in Deutschland — abgesehen natürlich von Sonderfällen, in denen man sich an bestehende Denkmäler anschliefsen mufs — nur der gothische und der romanische Stil in Frage kommen können. Zwischen der Gothik und dem romanischen Stil jedoch ist die Grenze der Berechtigung noch nicht festgestellt. Während im allgemeinen der Gothik ein Vorrang vor dem romanischen Stil zugestanden wurde, fehlte es doch nicht an einem Versuche, diesen letztern als den für unsre Zeit passendsten hinzustellen und zu empfehlen, weil er als Massenstil gegenüber dem gothischen Gliederstil mehr unserm modernen Empfinden entspreche (vergl. diese Zeitschr. Bd. III).

Jenem Versuche gegenüber unternahm es der Schreiber dieser Zeilen, das Verhältnifs der beiden Stile zu einander in technischer wie ästhetischer Beziehung einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen (Zeitschr. Bd. IV u. V), welche in Verbindung mit geschichtlichen Erwägungen zu dem Schlusse führte, dafs der gothische Stil nicht nur als der vorzüglichere und für unsere Verhältnisse passendere zu erachten sei, sondern streng genommen allein noch für unsere deutschen Kirchenbauten Berechtigung habe. Diesen selben Standpunkt, den der feinsinnige, edle Vorkämpfer christlich germanischer Kunst, August Reichensperger, stets mit so grofser Entschiedenheit verfochten hatte, theilen auch andere, welche dem Gegenstande ein tiefer eindringendes Studium gewidmet haben: für die Leser dieser Zeitschrift weise ich nur hin auf die in Bd. IX veröffentlichten geistvollen Aufsätze von Schrörs „Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung“. Der Verfasser kommt zu dem Schlusse, dafs die Gothik als die letzte und vollendetste Erscheinung der mit der Kultur in natürlichem Entwicklungsgang fortschreitenden Kunst für uns, die wir einen eigenen Stil nicht besitzen, die angemessenste Kunstform sei, und dafs von ihr, insbesondere von der Frühgothik aus, die Weiterentwicke-

lung der Baukunst ihren Ausgang nehmen müsse.

Aus solchen Anschauungen heraus ist auf die oben gestellte Frage kurz zu antworten: Gothisch.

Diesen Standpunkt greift neuerdings Prof. Keppler in einer Reihe sehr lesenswerther Artikel („Der romanische Kirchenbau") im Archiv für christl. Kunst, Jahrg. 1897 an und tritt mit Wärme dafür ein, dafs neben dem gothischen Stile auch dem romanischen noch eine Berechtigung für die Gegenwart zugestanden, und auch er noch neben dem vollkommneren gothischen geübt werde. „Somit plaidiren wir", so fasst er seinen Gedankengang zusammen, „für Freigebung des romanischen Kirchenbaues und Aufhebung des Monopols für den gothischen, das weder aus stilistischen, noch aus ästhetischen, noch aus praktischen Gründen zu rechtfertigen ist".

Ich zweifle nicht, dafs die Abhandlung des »Archiv« die Aufmerksamkeit der Freunde christlicher Kunst wieder in erhöhtem Mafse auf unsre Frage hingelenkt, und dafs die Erörterungen selbst ernste Erwägung gefunden haben.

Es wird sich nun lohnen, an der Hand der Abhandlung des „Archiv" unsere frühere Beweisführung einer Nachprüfung zu unterziehen. Die wesentlichsten Punkte waren folgende:

Zu Gunsten des gothischen Stiles wurde zunächst dessen gröfsere technische Vollkommenheit hervorgehoben. Die gothische Struktur erfordert weit weniger Masse als die romanische, kann also denselben Zweck mit geringeren Mitteln erreichen und erreicht mit denselben Mitteln gröfseres. Die Ersparnifs an Masse ermöglicht die Verwendung eines architektonischen Schmuckes, der unter gleichen Verhältnissen dem romanischen Bau versagt bleibt. — Sodann liegt aber in der vollkommneren Gliederung des gothischen Baues, in der klareren Durchdringung der Massen durch den architektonischen Gedanken an und für sich schon ein Mittel gröfserer baulicher Schönheit und höherer ästhetischer Wirkung.

Es wurde ferner geltend gemacht, dafs die Gothik unsern modernen Ansprüchen mehr entspreche und an und für sich praktischer sei, da sie viel freier über die Raumvertheilung bestimme, dünnere Stützen zulasse, weitere Durchblicke, übersichtlichere und lichtere Räume herstelle. — Hierbei ist allerdings immer an wirklich gothische und romanische Bauten im mittelalterlichen Geiste gedacht, nicht an so manche Zwittergestalten, welche mit völlig gothischer Struktur in widernatürlicher Weise romanische Formen vereinigen.

Der romanische Stil ist überdies in sich selbst nicht vollkommen zum Abschlufs gekommen, er ist vielmehr als eine Durchgangsstufe von der Antike zur Gothik zu betrachten. Das Suchen der romanischen Meister nach Vollendung führte zur Gothik hin, und in dieser letztern ist erst völlig erreicht, was die ersteren erstrebten. Der germanische christliche Geist, welcher im romanischen Stil sich mit den Vorzügen der Antike verband, brachte erst im gothischen sein Wesen zum vollen Ausdruck.

So steht uns auch geschichtlich der gothische Stil näher. Es ist das letzte Glied einer stetigen, naturgemäfsen Fortentwickelung, welche durch die gewaltsame Wiedereinführung antiker Formen, durch die „Renaissance" nicht weiter gefördert, sondern abgerissen wurde. Da müssen wir anknüpfen, wo der Faden abgerissen ist, nicht irgendwo anders. Namentlich ist es nicht richtig, beim romanischen Stil wieder anzuknüpfen, weil er ja schon in die Gothik hineingeführt hat, und auch jetzt die Möglichkeit eines andern Entwicklungsganges nicht ersichtlich ist. Wozu noch einmal den Prozefs durchlaufen, der bereits abgewickelt ist?

Der Einwurf, die gothische Bauweise sei mehr schematisch als die romanische, erledigt sich von selbst durch die Thatsache, dafs es ja eben der Triumph der Gothik ist, sich von dem starren romanischen Schema losgemacht zu haben, was den romanischen Meistern innerhalb ihres Stiles selbst nicht gelingen wollte und konnte.

Es unterliegt daher keinem Zweifel, dafs der gothische Stil unter dem praktischen, wie auch dem künstlerischen Gesichtspunkte vollendeter ist als der romanische.

Das wird denn auch keineswegs mehr geleugnet. Auch unser verehrter Gegner greift nicht dies an, sondern nur die Folgerungen, welche wir, die „exklusiven Gothiker", daraus gezogen haben; er bekämpft nicht die Gothik, sondern nur die Forderung auf Alleinberechtigung der Gothik. „Wir werden den Kampf gegen diese", sagt er in der erwähnten Abhandlung (S. 66), „durchaus nicht etwa mit einer Anzweiflung der Superiorität des gothi-

schen Stiles über den romanischen eröffnen. Wir haben nichts gegen die Gothik, bekennen uns vielmehr zum Voraus als warme Freunde derselben und gestehen, dafs ihr einst die Liebe unseres jugendlichen Herzens fast bis zum Fanatismus ausschliefslich galt". Und dann sagt er in treffender Kennzeichnung vom gothischen Stil: „Auch wir sehen darin einen epochemachenden Fortschritt und eine höhere Stufe der Entwickelung, wenn gegenüber dem romanischen Massen- und Mauerbau mit seiner im ganzen ruhigen Lagerung und seiner massigen Schwere nun auf einmal in der Gothik ein Strebebau ersteht, welcher die aufwärts zielende Tendenz der Vertikale geradezu zum Prinzip erhebt und sie mit solcher Konsequenz zum siegreichen Durchbruch bringt, dafs nicht mehr blofs einzelne Theile, sondern der ganze Körper des Baues von ihr erfafst und in eine rastlos aufstrebende Bewegung versetzt wird, die erst in den Spitzen der Gewölbebogen zur Ruhe kommt. Auch wir begrüfsen darin einen hohen Triumph über den lastenden Druck der Materie, eine Vergeistigung des Stofflichen, eine Umbildung des Steinbaues in einen lebendigen, beseelten Organismus, und bewundern mit Göthe „die grofsen harmonischen Massen, zu unzähligen kleinen Theilchen belebt, wie in den Werken der ewigen Natur", bewundern, wie „hier alles Gestalt ist bis auf das geringste Zäserchen und alles zum Ganzen zweckt". Die viel freiere Bewegung in der Grundrifs- und Aufrifsbildung, die fast unbegrenzte Variirbarkeit des gothischen Schemas, welche durch die Spitzbogenwölbung und die Durchbrechung der engen, durch Kreis und Quadrat gezogenen Grenzen ermöglicht wurde, die harmonische Ineinsbildung von Innen- und Aufsenbau, die freiere, luftigere leichtere Gestaltung aller Glieder und Verhältnisse, die Helligkeit, Weite, Höhe, Durchsichtigkeit der Innenräume — wer würde all das nicht als Vorzug, als willkommene Errungenschaft anerkennen?"

Nachdem er dann noch eine Reihe von Vorzügen der Gothik besprochen, wobei er mit Recht einige überschwängliche Anschauungen zurückweist, schliefst er: „Das Vorstehende sollte uns über den Verdacht erheben, als wollten wir der Gothik auch nur einen Theil ihres verdienten Ruhmes streitig machen oder als wären wir für ihre Vollkommenheit blind. Aber mit deren Anerkennung scheint uns allerdings die Frage noch durchaus nicht abgethan, ob es nicht erlaubt und wünschenswerth sei, neben dem gothischen auch den romanischen Stil zu kultiviren." (S. 74.)

Nicht also gegen die Gothik, nicht gegen ihren Vorrang, sondern gegen ihre Alleinberechtigung, wie sie die exklusiven Gothiker wollen, ist der Angriff gerichtet. „Unleugbar und eingestandermafsen", so fasst der Verfasser deren Beweisführung zusammen, „steht der gothische Stil der kunsthistorischen Entwickelung, der technischen Vollendung und dem symbolischen Gehalt nach höher, als der romanische, er ist der vollkommene kirchliche Baustil; folglich fällt jeder Grund und jedes Recht weg, neben ihm einen zweiten, weniger vollkommenen beizuziehen."

Prüfen wir nun zunächst die Gründe, mit denen er diese Forderung abweist, um dann, wenn nöthig, die Frage noch einmal in ihrer Ganzheit ins Auge zu fassen.

Zuerst macht unser verehrter Gegner einen Hauptangriff auf die ganze Beweisführung der Gothiker, indem er nicht sowohl gegen die einzelnen Beweisgründe Bedenken erhebt, sondern die ganze Schlufsfolgerung als unrichtig abweist. „Die Argumentation: Der gothische Stil ist der vollkommene, ergo auch der allein berechtigte, welche wir oben durch Reichensperger und Prill vertreten fanden, scheint siegreich und unwidersprechlich. Sie erinnert aber an eine andere analoge, von gleicher Folgerichtigkeit und von gleicher — Unrichtigkeit. — Der Heiland selbst hat uns das Vaterunser gelehrt, das christliche Gebet. Da waren es die Bogomilen im XII. und die Puritaner im XVI. Jahrh., welche so folgerten: Hat Christus selbst uns ein Gebet gelehrt, so ist dies das vollkommene Gebet; ist das Vaterunser das vollkommene Gebet, so ist es auch das allein berechtigte und erlaubte, denn es wäre vermessen, widersinnig und „unlogisch", wollte man sich unvollkommener Gebete bedienen, während uns doch ein vollkommenes gegeben ist; es wäre Wahnsinn, zu meinen, man könne selber bessere und Gott wohlgefälligere Gebete ersinnen, als das, welches Gottes Sohn uns gelehrt hat. Die Beweisführung läuft der obigen parallel, ja sie scheint noch unanfechtbarer, als sie, weil auf das Vaterunser das Prädikat vollkommen wirklich im absoluten Sinne anwendbar ist, auf die Gothik, wie auf alle Menschenwerke, blofs im relativen. Im Vaterunser hat uns in der That

der Heiland selbst den vollkommenen Gebetsdom von wunderbarer und unübertrefflicher Architektur gebaut. Gleichwohl hat die Kirche von Anfang an sich selbst und ihren Kindern das Recht vindizirt, sich eigene Gebetskirchlein neben diesen Dom oder in denselben hinein, oder an denselben anzubauen, und sie sieht jene Konsequenz als unberechtigt und häretisch an."

Dieser Einwand könnte auf den ersten Blick allerdings auch siegreich und unwidersprechlich erscheinen, und er würde thatsächlich unsere ganze Beweisführung zu nichte machen, wenn — die behauptete Parallele wirklich vorhanden wäre.

Sie ist aber nicht vorhanden. Jene Häretiker fehlten, indem sie die Worte des Heilandes, die von der Art zu beten galten, von Einzelgebeten verstanden: sie stellten das Vaterunser als einzelnes Gebet den übrigen Einzelgebeten gegenüber. So thun die Gothiker nicht: sie stellen zwei Arten zu bauen einander gegenüber. Würden sie sagen: der Kölner Dom ist die vollkommenste Kirche, folglich dürft ihr nur den Kölner Dom wiederholen, so wäre das eine Argumentation, welche der vorhin berührten ganz parallel liefe, ebenso folgerichtig und ebenso unrichtig wäre. Aber so spricht ja auch Niemand. Wie die katholische Kirche neben dem Vaterunser nach dem Vorbild des Herrn selbst noch andere Gebete gebraucht, so wollen die Gothiker neben dem Kölner Dom noch mancherlei andere grofse und kleine, reiche und bescheidene Kirchen und Kirchlein. — Eher könnte man zwischen dem richtig verstandenen Worte Christi und der Forderung der Gothiker eine Parallele finden. Denn der Heiland spricht von der Art des Gebetes: Wenn ihr betet, so haltet keine langen, Aufsehen erregenden Reden wie die Heiden, denn euer Vater im Himmel weifs, was ihr nöthig habt, sondern so, d. h. in dieser Art sollt ihr beten, und zwar mit Ausschlufs jener heidnischen Art. Und als Muster der von ihm allein gewollten Art zu beten, gibt er ihnen das Vaterunser. Wir werden uns freilich hüten, eine solche Parallele als Stütze für unsere Argumentation heranzuziehen, denn ob zwischen christlichem und heidnischem Gebet einerseits und zwischen Gothik und Romanik anderseits ein gleicher Gegensatz bestehe, das dürfte doch fraglich sein. Soviel aber darf als überzeugend nachgewiesen gelten, dafs der im Vorstehenden behandelte Einwand gegen die Schlufsfolgerung der Gothiker eine stumpfe Waffe ist, welche derselben keine Wunde beizubringen vermag.

Ob die Argumentation der Gothiker richtig ist, wird also noch weiter geprüft werden müssen. (Forts. folgt.)

Essen. Joseph Prill.

Die Gastkammern im Hochmeisterschlofs zu Marienburg i./Pr.

Mit 3 Abbildungen.



Nach Instandsetzung des Hochschlosses der Marienburg entschlofs man sich kürzlich, auch das mittlere Schlofs dem Herstellungsverfahren zu unterziehen. Man bekam es da gleich zu Anfang mit einem merkwürdigen Bautheil zu thun.

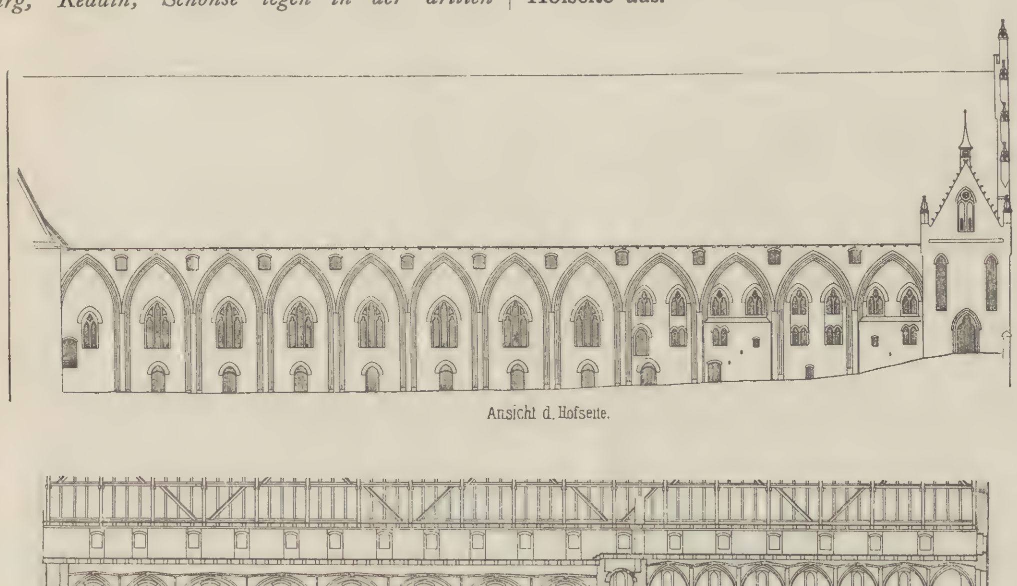
Das Hochschlofs bekanntlich enthielt die Klausur der Konventsherrn. Fortifikatorisch fällt ihm die Rolle des Kastells der Burganlage zu. — Vor dem Hochschlofs entwickelt sich in Hufeisengestalt das Mittelschlofs. Es birgt im Nogatflügel die Räume des Hochmeisterpalastes, darunter die bekannten schönen Remter. Den andern, dem offenen Felde zugekehrten Flügel, der uns hier beschäftigen soll, nennt man die „Gastkammern". Es sah dort jetzt freilich wenig gastlich aus. Viele Umwandlungen, wie sie nur eine Riesennatur erträgt, hat dieser Baukörper durchgemacht. Die letzten — 1804, zu Magazinzwecken, — haben die Entfernung der Gewölbe und Innenwände zur Folge gehabt. An ihre Stelle trat ein Wald von Stiehlen und Balken, und dichte Schuttböden und Lukenreihen gaben dem Bau ein trostloses Aussehen.

Von dem ehemaligen Zustrom von Gästen nach Marienburg und von der dort geübten hochmeisterlichen Gastfreundschaft weifs die Geschichte genugsam zu berichten. Ohne diese Zuzüge aus Alldeutschland hätten sich die Ostmarken nicht festigen und nicht halten können. Im Deutschordenshause zu Marienburg, in den dorthin berufenen Kapitelstagen und in den von dort ausgehenden Kriegszügen, entschieden sich Jahrhunderte lang die Geschicke des Ostens. Die Unterbringung der Gäste und die Ausgaben für die zu ihrer Ehre getroffenen Veranstaltungen füllen im Marienburger Trefslerbuch (1390—1409) manche Seite. In dem Buche befinden sich auch

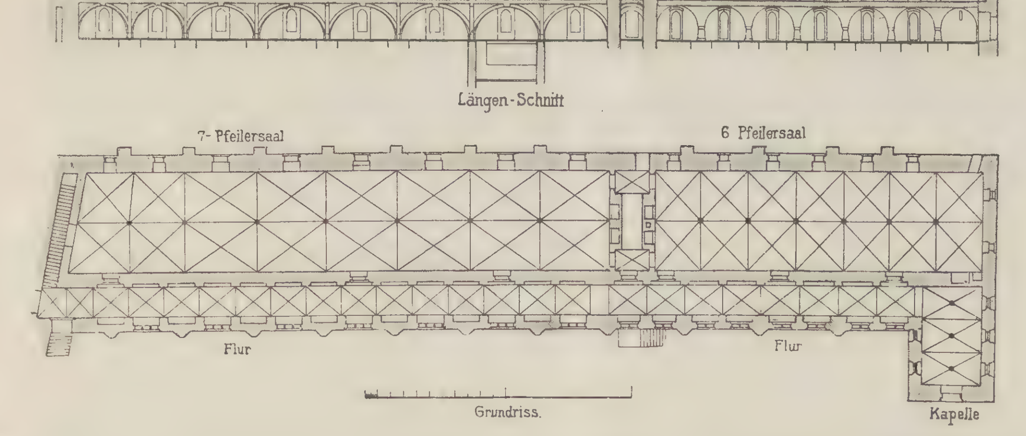
Eintragungen, welche von der Quartiervertheilung bei Gelegenheit grofser Kapitelstage handeln. Eine der Stellen, welche sich gerade auf unsern Bautheil beziehen, lautet z. B.

1404. item Thorun (d. h. der Komthur von Thorn) *sal legen in der irsten Kammer of dem gange · item Danczk, Ostirrode und Nessow legen in der andern Kammer of dem gange · item Strasburg, Reddin, Schönse legen in der dritten*

Äufsere des Baues, den Flur, die Fenster, die Hauskapelle, den Aufrifs und die beiden grofsen Abortsausbauten, soweit wir es prüfen können, richtig wieder; statt der Kammern aber zeigt die Grundrifsaufnahme zwei grofse Säle, einen mit sieben, den andern mit sechs Granitstützen. Solche Säle sprechen sich auch in der stets erhalten gebliebenen grofsen Architektur der Hofseite aus.



Ansicht d. Hofseite.



Kamer of dem gange · Golow, Lype, Roghuszen legen in der vyerten Kammer uf dem gange u. s. w. Das klingt ganz nach einem grofsen Gasthof. Diese Nachricht von den Kammern schien jedoch mit einer andern Quelle in Gegensatz zu stehen.

Im Jahre 1794, bevor dem Bau die alten Einbauten herausgenommen wurden, haben zwei Architekten — Gilly und Rabe — den Bau durchforscht, gemessen und im Frick'schen Werke über Marienburg dargestellt. Sie geben das

Für jede dieser beiden gegensätzlichen Auffassungen,— für die Kammern, wie für die Säle,— fand sich bei Inangriffnahme des Baues eine Bestätigung. Zunächst bezeugten die polnischen Gebäudebeschreibungen aus den Jahren 1556 bis 1756, welche 1890 an's Licht kamen, dafs sich längs des Hofes lange Flure befanden und dafs daran im Obergeschofs in 3 Gruppen, im Untergeschofs in 2 Gruppen je 7 bis 8 gleichförmige Zimmer oder Gewölbe lagen. Treppen,

Thüren und Fenster sind in den Beschreibungen so genau angegeben, dafs man den Baurifs darnach fertigen kann. Dafs es sich um Anlagen aus der Ritterzeit handelt, geht aus dem Inventar von 1556 hervor, wo sonst alle Zusätze aus nach-hochmeisterlicher Zeit besonders erwähnt werden. Als andrerseits die heutige Wiederherstellung einsetzte mit der Beseitigung der Speichereinbauten, des Wandverputzes und der späteren Vermauerungen, kamen die Konstruktionsreste zweier grofsen Säle zum Vorschein. Der eine hatte 8 Gewölbjoche und 7 Pfeiler, — war mäfsig hoch, aber sehr weitachsig. — Der andere Saal zeigte sieben etwas engere Felder und dem entsprechend 6 Pfeiler. Seine Höhenverhältnisse waren beträchtlich und die Fenster in 2 Reihen übereinander angeordnet. Den Höhen der Säle entsprachen die beiden Abschnitte des langen Vorflures.

Läge nicht aus der Ordenszeit jene Nachricht von den „Kammern“ vor, so wäre nach dem Befund nichts anders möglich, als an zwei grofse Säle zu denken. Die Architekten Gilly und Rabe müssen 1793 die vermauerten Saalsäulen gesehen und daher die eingebauten Wände für unberechtigte Zusätze gehalten haben. Dafs die Granitsäulen damals in der Vermauerung wirklich sichtbar waren, verrät ein später aufgefundener Baurifs, welcher sich mit den für die Magazineinrichtung vorzunehmenden baulichen Änderungen befafst, und dabei Befund und Entwurf anschaulich gegenüberstellt. In der Befundzeichnung sind Säulen in den Zwischenwänden ausdrücklich angegeben.

Wenngleich aber der ursprünglichen Anlage nachträglich eingefügt, stammen die Zwischenwände doch nicht erst aus der Polenzeit, sondern schon aus der Ordenszeit, denn sie stehen auf Bogen gothischer Struktur, welche im Untergeschofs zwischen Wand- und Pfeilerfundament gespannt und dank der Schuttanhäufung beim Abbruch erhalten geblieben sind. Ebenso erkennt man die Marken der jetzt fehlenden Zwischenwände noch an den stehengebliebenen Längsmauern, und diese Marken entsprechen genau den im Mittelalter üblich gewesenen Ziegelmaafsen.

Die beiden entdeckten Säle, in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder eingewölbt, geben schöne, stattliche Verhältnisse, und können sich mit den übrigen Remtern im Schlosse messen. Sie zeugen von einer zielbewufsten Bauart und doch ist sicher, dafs der Erbauer bereits während der Ausführung eine Zerlegung in Zellen beabsichtigte, denn die Gewölbeanfänger der Säle sind, im Gegensatz zu dem ausgesuchten Konsolschmuck des Flures, ganz schlicht geformt und die Höhenzweitheilung bei den Fenstern des Sechspfeilersaales zielt schon auf Einfügung von Zwischendecken. Endlich hat der diesem Theil zugehörige Dansker gleich ursprünglich 2 Geschosse erhalten und zwei Eingänge übereinander.

Wie hat man sich den ganzen Bauvorgang des Nähern zu erklären?

Es geht aus den Eintragungen des Trefslerbuchs hervor, dafs die weltlichen Gäste in der Vorburg oder in der Stadt in Herberge lagen, dafs die Gastkammern des Mittelschlosses aber den von auswärts anwesenden Ordensgebietigern vorbehalten blieben. Die Ordensbrüder sollten nach dem Statut gemeinsame Schlafhäuser haben. Auch auf der Reise sollten die Brüder sich nicht vereinzeln, sondern mindestens zu zweien reisen und schlafen. Folgerecht mufste auch das Gasthaus für die Ordensangehörigen im Hauptordenshaus die Gestalt einheitlicher Säle haben.

Solche Massenquartiere hatten aber ihr mifsliches und mufsten bei den Anforderungen der Reise und bei den bisweilen anstrengenden geistigen Aufgaben unerträglich werden. Um erst mal den Ordensvorschriften zu genügen, baute man wohl zunächst das Gästehaus in Gestalt weiträumiger Dormitorien: war aber das, was man jetzt polizeiliche Bauabnahme nennt, (wir haben Visitationsprotokolle über die Zustände in den Ordenshäusern) vorüber, dann sind nach Bedarf — vielleicht erst in Holz dann in Stein — die Zwischenwände eingefügt, welche eine getrenntere Unterkunft ermöglichen. Ein ähnlicher Vorgang liegt z. B. in dem grofsen Wohn- oder Schlafsaal im Cisterzienserkloster Eberbach i./Rheingau vor: Auch dort sind nachträglich — und ziemlich unorganisch — Zellen an beiden Fensterseiten des Saales eingebaut: der Art, dafs die Mittelstützen des ursprünglich einheitlichen Raumes jetzt in einem Mittelflur stehen.

Bei der heutigen Wiederherstellung der Marienburg dürfen wir die späteren mittelalterlichen Trennungswände weglassen, und die erste Grundidee festhalten. Wie dieser Bau mit seiner grofs gegliederten äufseren Architektur dem Palasthof einen monumentalen Abschlufs gibt, so werden die neu gewonnenen Remter im Gefüge der Palasträume einen wirksamen Eindruck machen und zu erhöhter repräsentabler Verwendbarkeit des Schlosses beitragen.

Marienburg. C. Steinbrecht.





Bildnifs König Ferdinand des Heiligen, von Murillo.



Bildnis König Ferdinand des Heiligen von Murillo

Abhandlungen.

Ein Bildnifs König Ferdinand des Heiligen, von Murillo.

Mit Lichtdruck (Tafel VI) und drei Abbildungen.



Das hier zum ersten male veröffentlichte Bildnifs Ferdinand III., Königs von Kastilien und Leon (geboren 1198, gestorben 1252) ist von Murillo wahrscheinlich auf Anlafs seiner im Jahre 1671 zu Sevilla mit unerhörtem Gepränge gefeierten Kanonisation gemalt worden.[1] Die von den ersten Künstlern Sevillas, wie Valdes Leal und Murillo selbst für die Festlichkeiten der Metropolitankirche erfundenen Apparate sind nebst den Funktionen in dem damals erschienenen Prachtwerke des Sevillaner Presbyters Fernando de la Torre Farfan beschrieben und in Radirungen von Matthias Arteaga und jenem Valdes Leal der Nachwelt überliefert worden.[2] Hinter dem Titel steht ein Kupferstich, der nach unserem Gemälde gemacht ist.[3] Er gilt für die früheste stecherische Wiedergabe eines Werkes von Murillo. Auch der zu S. 228 mitgetheilte Aufbau über dem Altar des Sagrario war von seiner Hand entworfen und zwar noch im Stil des XVI. Jahrh., während seine Kollegen, besonders in dem grofsen Triumphbogen des Schiffes, dem schwülstigen Barockstil huldigten. Jenes Porträt war dem Könige Karl II., der die Kanonisation in Rom beantragt hatte, als Geschenk übersandt worden (S. 325).

Der König ist dargestellt mit den von Alters her überlieferten Insignien, dem aufgerichteten Schwert in der Rechten, der grofsen blauen Kugel in der Linken. Das Schwert bezeichnet den Eroberer, der in wohlgeplantem, vierundzwanzigjährigem Krieg den Mohammedanern die drei grofsen andalusischen Reiche Cordoba, Jaen und zuletzt Sevilla entrifs; die blaue Kugel bedeutet die Wiederherstellung oder Arrondirung des christlich spanischen Reiches, auch durch die nun definitive Vereinigung der Kronen von Kastilien und Leon; laut der Unterschrift:

VERA DIVI FERDINANDI EFFIGIES MAVRORVM EXTERMINATIO RESTITUTOR HISPANI ORBIS.

Mit denselben Insignien in den Händen sieht man die ganze Figur des Königs auf der Ansicht der königlichen Kapelle (capilla real), in der seine Gebeine ruhen, in demselben Werke (S. 153). Ueber dem unteren Altar, vor den Stufen des Hochaltars, ragt über einer kleinen Silberurne ein mandorlaförmiger Rahmen, von zwei Engeln gehalten, darin seine aus Ebenholz gearbeitete Statue, mit goldener Kette und Diamantenkrone. Man liest in der Beschrei-

---

[1]) Die Kanonisation König Ferdinands wurde nicht mit den sonst üblichen umständlichen Prozeduren vollzogen, sondern in einem kürzeren, dem Fall angepassten Verfahren, als *super casu excepto.* Die Veranlassung war ein Gesuch des Königs Karl II. und der Königin-Regentin Marianne von Oesterreich. Die Kongregation der Riten hatte nur festzustellen, dafs der Kultus des Königs, der vier Jahrhunderte lang in Spanien El Santo, San Fernando genannt worden war, seit unvordenklichen Zeiten, jedenfalls länger als ein Jahrhundert in Sevilla bestanden habe, mit Wissen und Duldung der Ordinarien, indem an seinem Gedächtnifstag die heil. Messe zu seiner Ehre, wie bei Heiligen geschieht, im Sagrario und in der Königlichen Kapelle celebrirt worden war. Dieser Gebrauch erhielt nun durch Clemens X. in dem Breve vom 7. Februar 1671 die päpstliche Sanktion (concedimus et indulgemus). Fortan dürfe an seinem Tage, dem 30. Mai, in den Kirchen Spaniens und seiner Besitzungen, sowie in den spanischen Kirchen S. Jago und S. Ildefonso zu Rom die Messe, das Amt De Communi Confessorum non Pontificum, sub ritu duplici, gefeiert werden.

[2]) Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla Al Culto nuevamente concedido Al Señor Rei San FERNANDO III. de Castilla i Leon. Año de 1671. Das Titelkupfer ist gezeichnet von Francisco de Herrera, der auch das Dedikationsbildnifs Karl II. selbst radirt hat.

[3]) Auf dem Rahmen: Vera effigies Divi FERDINANDI III. Regis Castellæ & Legionis. Darunter:

Magni FERDINANDI, veros in imagine vultus
Aspicis, expressit quos tibi docta manus.
Huius Alexandri faciem qui pinxit Apellem,
Fors dedid, ast animum pingere nemo potest.

Bartolomé murillo pins. Matthias Arteaga sculp. et excud. A. 1672. Der Engelkranz ist jedoch, wahrscheinlich nach einer vom Maler für den Kupferstich gelieferten Zeichnung verändert, es sind ihrer nur fünf.

bung des Einzugs Ferdinands in die eroberte Stadt (im Jahre 1248), dafs er neben dem Triumphwagen, auf dem ein Bild der Himmelskönigin thronte, mit dem erhobenen blofsen Schwert einherschritt.

Murillo hat ihn noch öfter gemalt; diese Bildnisse sind zum gröfsten Theil noch in Sevilla an ihren ursprünglichen Orten zu sehen. Im Kapitelsaal der Kathedrale, einem hohen eliptischen Bau mit Kuppel (entworfen 1530 von Diego de Riaño, aber erst in den achtziger Jahren vollendet) reihen sich am Rand der Kuppel acht Schildrunde mit Halbfiguren der Heiligen Sevillas, darunter vier Prälaten, die heilige Justa und Rufina, und zwei fürstliche Personen, der Königsohn und Märtyrer Hermenegild († 585) und Ferdinand, in ihrer Mitte eine Darstellung der Purisima. Hier hält er Krone und Scepter. Alle neun Bilder zeichnen sich aus durch innigempfundene liebenswürdige Auffassung. Sie sind offenbar in einem Zug, mit feurigem Pinsel gemalt, die tiefen warmen Schatten, die Behandlung in grofsen Mafsen ist, mit vollem Erfolg, auf den hohen Standort berechnet. — Ein anderes Bildnifs, in ganzer Figur, die Insignien wie in unserm, hängt in der Contaduria derselben Kirche; ein drittes in der Bibliothek (Colombina), dies von Laurent photographirt (1124). Die Halbfigur im Plattenharnisch, mit reichem goldbrochirten hermelingefütterten Königsmantel, also, wie alle, in unhistorischem Kostüm. Hier hat er den Blick nach oben gerichtet. — Endlich besitzt auch das Pradomuseum zu Madrid ein Bild des knieenden Königs, in kleineren Dimensionen, Scepter und Krone liegen auf dem Kissen. Zwei Engel ziehen den Vorhang zurück in der Richtung des Blickes, dem ein himmlisches Licht entgegenstrahlt.

Alle diese Gemälde stehen hinter dem unsrigen in Sorgfalt der Arbeit und Schönheit der Malerei zurück. Hier ist das Bildnifs, in schmalem eliptischen Goldrahmen, schwebend gedacht auf einem leicht bewölkten Himmel, es wird von sieben Engelkindern durch die Lüfte getragen. Sie sind in geschäftiger Aufregung; die drei oberen im Begriff, den mattpurpurrothen Vorhang zurückzuschlagen, die unteren bewegen sich, als Träger, vorwärts, wobei zwei den Inschriftzettel ausbreiten. Der König will sich in seiner feierlich bestätigten Würde, als in himmlischer Herrlichkeit regierender Heiliger, den begeisterten Bewohnern der Stadt zeigen, die er der christlichen Welt wiedergeschenkt hat. Bekanntlich pflegt man solche Bildnisse bei der Prozession voranzutragen, mit der die Kanonisation zu Rom eröffnet wird.

Die Engel, deren Element die Luft und deren natürliche Bewegung Schweben ist, geberden sich mit der kindlichen Grazie, die ebenso wie die unerreichte Leichtigkeit des Pinsels, das besondere Charisma Murillos war. Bei aller Feinheit der Beobachtung kindlichen Wesens entwickeln sie eine Gewandtheit und Sicherheit in der Erledigung ihrer Geschäfte, die nichts von kindischer Ungeschicklichkeit hat. Licht und Schatten wechseln auf den Gesichtern, wie in dem Hintergrund. Aber alle sind in einen hellen silbergrauen Ton getaucht, der mit den kräftigen Tinten des Porträts kontrastiren soll.

In diesem erkennt man die Absicht des Meisters, das eigenthümliche Wesen des heiligen Königs so lebendig, so kenntlich wie möglich auszudrücken. Man könnte es für ein ideales, aus dem historischen Charakter geschöpftes, ihm mit Hülfe der Physiognomik angepasstes Porträt halten. Er sollte nicht blofs aus den Insignien erkennbar sein. Der Ausdruck der Züge des etwa Vierzigjährigen sollte tiefen Ernst, ein Leben voll Regentensorgen, aufrichtige strenge Frömmigkeit zeigen. Doch vermifst man den Geist des thätigen Helden, des rastlosen Streiters, der noch mit der Vorbereitung eines afrikanischen Feldzuges beschäftigt, durch plötzlichen Tod in seiner Siegeslaufbahn unterbrochen wurde.

Die Frage erhebt sich doch, ob wir bei dem Maler wenigstens das Streben nach historischer Treue annehmen können. Die moderne, für uns störende Willkür des Kostüms erweckt kein günstiges Vorurtheil. Die langen, seitlich bis auf die Schultern herabfallenden, über der Stirn aber kurz waagerecht abgeschnittenen Haare haben eine gewisse Aehnlichkeit mit der Tracht des XIII. Jahrh.; aber sie erscheinen dort wellenförmig gelockt, während sie hier schlicht fallen, nach der spanischen Mode des spätern XVII. Jahrh.

Nun aber erfahren wir wirklich, dafs Murillo ein gleichzeitiges Bildnifs vor Augen gehabt hat. In jenem Prachtwerk wird berichtet, dafs er sich an ein Original gehalten habe, das damals für das einzige authentische Konterfei des Königs *(el mas cierto)* galt. Es war

eine Tempera auf Lärchenholz; der König knieend, die Krone in der Hand, in Verehrung der Mutter Gottes, zu seiner Seite die erste Gemahlin Beatrix († 1235) und ihr erstgeborner Sohn Alonso, als Kind. Dieses Gemälde befand sich seit 1587 in S. Francisco und war Eigenthum einer Bruderschaft, der Cofradia oder Hermandad de S. Mateo; es galt als ein Geschenk des Königs, ihres Mitgliedes, an sie, aus dem Jahre 1224. In alten Zeiten wurde sie gebildet von der Menestrales oficiales mecánicos, deren Nachfolgerin und Erbin die Schneiderzunft war. Die unschätzbare Tafel scheint bei der Zerstörung des Tempels von S. Francisco (1840) verloren gegangen zu sein; der Schatz der Hermandad wurde damals nach S. Ildefonso übergeführt. Eine Statuette der hl. Jungfrau im Stil des XIII. Jahrh., die dort noch bewahrt wird, gibt jener Tradition eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Diesem Gemälde mag die ungefähre Aehnlichkeit zu verdanken sein, die (wie sich zeigen wird) Murillos Bildnifs mit den wirklichen Zügen Ferdinands hat.

Der Mangel historischen Sinnes in früheren Jahrhunderten erhält eine grelle Beleuchtung durch die Thatsache, dafs man bei aller Vergötterung des Nationalhelden und bei der Bereitwilligkeit, jederzeit Hunderttausende in Festen zu seiner Ehre zu opfern, diese ikonographischen Urkunden, sonst dem pietätvollen Gedenken unschätzbar, gleichgültig zu Grunde gehen liefs. Ein zufällig erhaltenes Schriftstück des XIV. Jahrh., von Hernán Pérez de Guzman (1345), beschreibt ein bildnerisches Monument, das der Sohn Ferdinands, Alonso X. der Weise, vor dem einfachen schmucklosen Grabmal seines Vaters errichtet hatte. Er selbst erwähnt es in seiner *Cántigas*. Leider hat der Berichterstatter vergessen, uns aufser der Aufzählung des Gold- und Edelsteinschmucks (den er auf ein *cuento*, d. h. eine Million der kleinsten Münze, maravedís taxirt) eine deutliche Vorstellung seines Aufbaues zu geben. Unter einem Tabernakel mit dem Bild der hl. Jungfrau standen drei Tabernakel mit der Statue des Königs zwischen Beatrix und Alonso. Diese Statuen konnten von ihrem Standort weggenommen werden, um mit festlichen Gewändern und Schmuck bekleidet, in Prozession getragen zu werden. Der Untergang dieses Denkmals, den weder Revolution noch Invasion verschuldet hat, ist in Geheimnifs gehüllt; wahrscheinlich ist der hohe materielle Werth, wie so oft, diesem in seiner Art einzigen Werk verhängnifsvoll gewesen.

Nur eine authentische Reliquie dieser Art hat sich durch das halbe Jahrtausend gerettet, die, wenn sie besser erhalten wäre, das einzige noch vorhandene Bildnifs aus des Königs Lebzeiten vorstellen würde. Das Archiv des Stadthauses von Sevilla besitzt ein Banner, das der König derselben Hermandad geschenkt haben soll, die jene Temperatafel besafs. Die Seidenstickerei zeigt die Figur eines spanischen Königs auf dem Thron nebst seinen vier Wappen in den Ecken. Ein angesehener Kenner und Archäologe nannte es ein „unschätzbares Denkmal der Ikonographie, Kunst und Kostümkunde des XIII. Jahrh." und liefs eine Kopie für die Galeria Iconografica des Madrider Museums anfertigen.[4]) Im Jahre 1891 hat aber der gründlichste und glücklichste Erforscher der Kunstalterthümer Sevillas, José Gestoso y Pérez eine sorgfältige Untersuchung dieses Restes mittelalterlicher Kunststickerei Andalusiens angestellt;[5]) und es ergab sich, dafs jene Figur — den Kaiser Karl V. darstellt, in Halskrause, mit Kaiserhut und Kaiseradler, goldnem Fliefs und dem *PLVS VLTRA* auf dem Wappen mit den Säulen des Herkules! Aber es gelang ihm auch, dies später aufgesetzte Bild abzulösen und es fanden sich darunter die Reste des alten Königsbildes. Von dem Gesicht war leider nur der gespaltene Bart noch erkennbar, aber über das Kostüm erhielt man merkwürdigen Aufschlufs. Der König trägt einen blauen Turban über dem die geblümten Zacken der goldnen Krone hervorsehen. In der Rechten hält er ein Schild mit den Wappen Kastiliens und Leons aufs Knie gestützt, in der Linken das Schwert. Der Mantel ist von gelber Farbe. Man erinnert sich hier, dafs damals nicht blofs das Kunstgewerbe, sondern auch die Trachten Spaniens von maurischen Handwerkern und maurischem Geschmack beherrscht wurden. Man findet sogar Altarantependien im *estilo mudejar*, ja mit arabischen Sprüchen zum Preise Allahs.

Bis hierher haben wir uns nur mit dem Inventar Sevillas beschäftigt, mit Stücken, die

[4]) España sus monumentos ec. Sevilla y Cadiz por d. Pedro de Madrazo (Barcelona 1884, p. 509).

[5]) Noticia histórico-descriptiva de la Bandera de la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y San Mateo por José Gestoso y Pérez (Sevilla 1891 mit einem Farbendruck).



König Ferdinand und Beatrix von Schwaben, Statuengruppe im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos.

Murillo bekannt sein konnten. Das künsterisch und ikonographisch werthvollste Bild des Königs befindet sich aber nicht dort, sondern am entgegengesetzten nordöstlichen Ende Spaniens, in der alten Hauptstadt Kastiliens. Es ist die Statuengruppe Ferdinands und seiner ersten Gemahlin Beatrix, der Tochter König Philipps von Schwaben, im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos.

Hier ist Ferdinand in jugendlichem Alter dargestellt, nur erst mit schwachem Flaum auf den Lippen. Er reicht seiner Braut den Trauring; Beatrix wendet sich nach ihm hin, aber ohne die Hand zu dessen Annahme zu bewegen. Das Datum der Vermählung (1220) führt auf sein zweiundzwanzigstes Lebensjahr. Seine Züge haben den germanischen Typus, wie die der Braut. Das gothische Blut hatte sich in dem königlichen Hause von Leon noch unvermischt erhalten. Er war nach der Schilderung seines Sohnes von vollendeter Schönheit in Gesichtszügen und Gestalt, ritterlichem Anstand und einnehmender Gewandtheit in Bewegungen und Rede *(Fuè muy fermoso home de color en todo el cuerpo; et apuesto en ser bien facionado, et en todos sus miembros, et en saberse ayudar de cada uno de ellos etc.)* Der Bau des Kopfes oder die Züge widersprechen nicht dem Gemälde Murillos.



Ferdinands Muttergottesbild.

Der Stil dieser Gruppe ist der der besten gothischen Zeit, ebenso frei von unbehülflicher Befangenheit wie von gezierter Manier. Sie mag gegen Ende des Jahrhunderts von Alonso errichtet worden sein, und wahrscheinlich zum Gedächtnifs der Gründung der Kathedrale, deren Grundstein Ferdinand im Jahre 1221 gelegt hat. Dies hat Valentin Carderera gefolgert aus den an derselben Seite aufgestellten kleinern Statuen des Bruders des Königs Alonso, genannt El Infante de Molina, und des Bischofs von Burgos, Mauricio, der den Grundstein zu segnen scheint. Alle diese vier waren bei dem Akte zugegen. Die vorzügliche Arbeit führt auf die Schule des französischen Kronlands; da der Kreuzgang ein Werk des XIV. Jahrh. ist, so können sie von einem früheren Standort hierher versetzt worden sein. Es sind Gestalten von hohem Adel und vornehmer Anmuth, aus jedem Zug spricht Reinheit und Zartheit der Empfindung. Ihresgleichen dürfte in der Plastik dieser Zeit kaum zu finden sein. Sie führen uns vor Augen, wie in jenen Tagen und in einem Volke, dessen Dasein ein ununterbrochener heifser Kampf war, edelste Menschlichkeit eine Stätte gefunden hatte. Kein würdigeres Andenken konnte der gelehrte Sohn dem Vater stiften, der eine der lichtesten Erscheinungen des Jahrhunderts war. Er verdankte wie sein Reich, so auch seine Erfolge und seine Tugenden der Mutter, Berenguela, der Tochter Alfons VIII. von Kastilien und Schwester der Mutter des hl. Ludwig von Frankreich, Blanca.

Im Schatz der Capilla real wird noch ein elfenbeinernes Madonnenbild gezeigt, *La Virgen de las Batallas,* das werthvollste unter den Andenken, die von Ferdinand dort erhalten sind. Er soll es stets, wenn er in's Feld zog, auf dem Sattelbogen mit sich geführt haben. Da die plastische Kunst Spaniens ein solches Werk nicht hervorzubringen vermochte, so hat Madrazo vermuthet, es sei von Beatrix aus Schwaben mitge-

bracht worden und stamme von ihrer Mutter, der griechischen Kaisertochter Irene Angela. Doch wird jeder Leser dieser Zeitschrift erkennen, dafs der Stil des köstlichen Bildwerks von dem byzantinischen so weit entfernt ist, wie der Ost vom Abend; er weist auf denselben Ursprung hin, wie die Statuengruppe von Burgos.

* * *

Das Gemälde Murillo's, das die Veranlassung zu diesem Artikel gab (es hat 1,66 *m* Höhe, 1,12 *m* Breite), ist von tadelloser Erhaltung und aus des Meisters bester Zeit. Es wurde kürzlich von Herrn Steinmeyer in Madrid erworben, und stammt aus der einst berühmten Galerie des Infanten Don Sebastian († 1875), eines Urenkels Karl III. Der Sammler hatte mit ebenso viel Geschmack wie Rücksichtslosigkeit unter den Schätzen spanischer Klöster und Kirchen gewählt. Die Galerie enthielt einige Perlen der altniederländischen Schule, von Hugo van der Goes und Roger van der Weyden. Am reichsten war sie in vorzüglichen Gemälden der im Auslande wenig bekannten spanischen Meister des XVII. Jahrh. Von manchem unter diesen, z. B. Pereda und Muñoz, konnte man eigentlich nur hier noch eine zutreffende Vorstellung gewinnen; die Zukunft wird für sie, wofern sie noch Zeit hat, sich um spanische Malerei zu bekümmern, auf die mageren Berichte in Cean Bermudez »Diccionario« und auf ihre Begräbnisse (zweiter Klasse) in den Kompendien der Geschichte der Malerei angewiesen sein. Die Galerie wurde nach der Revolution von 1868 über die Pyrenäen geschafft und stand Jahre lang in Pau, wo sie der Verfasser seit 1877 mehrere Male gesehen hat. Später wurde eine Auslese nach Madrid gebracht, und dann auch der Rest (darunter die grofse Asunta des Domenico Theotocopuli) nach Aranjuez. Sie ist nun unter die Erben vertheilt worden und wird den Weg der spanischen Galerie Louis Philipps und des Museums des alten Königs Ferdinand von Portugal gehen. Aus ihr ist auch das aufserordentliche Gemälde der Porciuncula von Murillo jüngst nach Deutschland und Köln gekommen, dessen Zustand sich als keineswegs so verzweifelt herausgestellt hat, wie man lange Zeit glaubte, ja tröstlicher, als der Verfasser selbst vor zehn Jahren in seiner Schrift über Murillo angenommen hatte.

Bonn. Carl Justi.

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?

II.



Unser verehrter Gegner sucht dann die einzelnen, zu Gunsten der Alleinberechtigung der Gothik angeführten Gründe zu entkräften.

Von den Freunden der Gothik, namentlich von Reichensperger, wurde öfter darauf hingewiesen, dafs die grofsen Meister, welche einstens im romanischen Stil ihre Dome begonnen hatten, nach dem Auftreten der Gothik sich dieser zuwandten und in dem neuen Stil weiter bauten. — Demgegenüber betont Keppler, dafs dieser Stilwechsel sich denn doch so schnell nicht vollzogen, Deutschland vielmehr durch eine ganz eigene Bauweise, den sogenannten Uebergangsstil, erst von der Romanik sich verabschiedet habe. — Dann aber sei auch eine solche Beweisführung bedenklich. Es könnte nämlich leicht jemanden einfallen, mit ganz demselben Argument die Berechtigung der Renaissance gegenüber der Gothik beweisen zu wollen, da man jener sich fast noch schneller zugewandt habe, obwohl nach Reichensperger und Janssen die Gothik durchaus nicht im Zeichen des Verfalles angelangt war. — Endlich sei aber mit diesem Argument auch deshalb nichts anzufangen, weil die mittelalterlichen Baumeister überhaupt nicht über Stil und Stilwechsel nachgesonnen, sondern einfach in dem sich ihnen darbietenden Stil ihrer Zeit gebaut hätten. „Der Stil der Zeit war eine Macht, der sich entziehen zu wollen keinem Baumeister in den Sinn kommen konnte, erst wir, die wir einen eigenen Stil nicht besitzen, müssen fragen: in welchem Stile sollen wir bauen?" (Archiv 1897 S. 75.) —

In der That, eine Stilfrage in unserm heutigen Sinne hat unseren Vorfahren keine Sorge gemacht. Wie die Meister nicht über Stile grübelten, solange sie sich der Bauweise ihrer Zeit bedienten, so konnten auch theoretische Erwägungen über den Stil sie nicht von einem Wechsel der Bauweise zurückhalten. Und wenn sie durch ihre eigenen Werke einem neuen Stil vorarbeiteten, so ist auch dies ihnen wohl kaum

zum Bewufstsein gekommen. Jedenfalls war aber in den Zeiten des Wechsels, der bis dahin herrschende Stil keine Macht, der man sich nicht hätte entziehen können; die Künstler haben sich ihm entzogen und haben selbst die Herrschaft eines andern herbeiführen helfen. — Für die richtige Schätzung der Stile ist indessen die Frage, ob die alten Meister über Stil und Stilwechsel reflektirt haben, gänzlich ohne Belang, werthvoll dagegen ist es, die thatsächlichen Gründe ins Auge zu fassen, welche den Stilwechsel vorbereitet und die damaligen Meister dem neuen Stil zugeführt haben. Und da zeigt sich denn zwischen dem Uebergang zur Gothik und jenem zur Renaissance ein ganz merkwürdiger Unterschied, ja man darf sagen geradezu ein Gegensatz.

Den erstern können wir kennzeichnen mit einem Worte aus Kraus »Geschichte der christlichen Kunst« II 1, S. 158 (im Anschlufs an Gonse, »l'art gothique«). „Die Gothik ist, historisch genommen, nur eine Kunst mit der romanischen; beide bilden zwei Phasen derselben Existenz. Die Gothik hat die romanische Kunst nicht unterdrückt oder erstickt, sie ist im Gegentheil die höchste Entwickelung und Vollendung derselben, ihre letzte Konsequenz.“ Die ganze Entwickelung des romanischen Stils drängte geradezu zur Gothik hin, und „die gothische Kunst ist entschieden diejenige, zu welcher die franko-germanischen Völker des nördlichen Europa prädestinirt erschienen“ (a. a. O. S. 155). Ihren Ausgang nahm die Romanik von den auf deutschem Boden errichteten römischen Bauten. Die schon durch das Material geforderten Umbildungen wurden für den scharfen Blick und den erwachenden Kunstverstand unserer Vorfahren der Anlafs zu einem rastlos arbeitenden Kunststreben, dessen Ergebnifs zunächst der romanische Stil war. Man würde indefs irren, wollte man unter romanischem Stil ein einheitliches festgeschlossenes System verstehen, er ist nur eine Summe von gemeinsamen, charakteristischen Merkmalen, durch welche sich die Werke dieser Epoche von denen anderer Zeiten deutlich unterscheiden (vergl. Springer »Handbuch der Kunstgeschichte« II, S. 82). Bei den flachgedeckten sächsischen Kirchen tritt uns in der wesentlichen Konstruktion die römische Basilika entgegen, aber in der Chorgestaltung, in dem Stützenwechsel, in der Ausbildung des Ornaments wirkt ein neuer germanischer Geist. Anderswo, wo die römische Basilika zur Pfeilerbasilika geworden war, und die Wölbekunst zur Bedeckung der Räume herangezogen wurde, nahm die Entwickelung einen andern und rascheren Verlauf. Neben der monumentalen Gröfse wurde auch eine gewisse konstruktive Vollendung und architektonische Gliederung erreicht. Vor allem gilt das von den mächtigen und ehrwürdigen mittelrheinischen Domen zu Worms, Speier und Mainz. Aber gerade sie zeigen uns auch, wie vor allem der Fortschritt in der Konstruktion den Meistern am Herzen lag. Noch weiter als hier ist die Lösung des Wölbeproblems in der um 1156 vollendeten Abteikirche zu Laach gediehen, und weiter konnte sie auch innerhalb des romanischen Stils nicht mehr geführt werden. Volle Befriedigung gewährten indefs alle diese Bauten nicht; sowohl in ästhetischer wie praktischer Beziehung suchte man nach gröfserer Vollendung.

Diese war unterdessen in den westfränkischen Ländern schon erreicht. Während man Laach einweihte, stand dort schon ein neues Bausystem, ein eigentliches System fertig da, wenn auch sein Gewand noch einige Schwerfälligkeit zeigte. Dort wo der romanische Stil weniger gepflegt worden, seine Formensprache demnach die Künstler weniger beherrschte, hatte jener selbe germanische Kunstverstand der aus dem römischen den romanischen Stil gemacht hatte, in weiterem Durchdringen der überlieferten Kunstformen das gothische Bausystem gezeitigt. Das Rippengewölbe ist der Kern dieses Systems; das in ihm zur Geltung gekommene Gliederungsprinzip ergriff nach und nach alle Bauglieder und gestaltete sie in einheitlicher Weise um, und zuletzt folgte das Ornament, bei dem man ebenfalls die antike Tradition gänzlich überwand und der Natur selbst die Formen ablauschte. Das germanische Element war zum vollständigen Siege gekommen.

Sollte man in andern Gegenden diesem Fortschritt sich verschliefsen? Begierig wurde jede Vervollkommnung der Konstruktion aufgegriffen, während dem Ornamente weniger Gewicht beigelegt wurde. So entstanden denn neben romanischen Basiliken gothische Kirchen, so der herrliche Halberstädter Dom neben der romanischen Liebfrauenkirche, so die wunderbar reine und schöne Architektur der Elisabethkirche zu Marburg, so neben dem Trierer Dom

die Liebfrauenkirche. Dort aber, wo der romanische Stil seine höchste Blüthe erreicht hatte, griff man zwar ebenso begierig das gothische Bauprinzip auf, suchte aber die gewohnte und liebgewonnene Formengebung der Romanik damit zu verbinden. So nahm allerdings, wie Keppler hervorhebt, Deutschland erst durch den Uebergangsstil von der Romanik Abschied. Aber der Uebergangsstil ist schon eine Anerkennung der Gothik, er ist kein vorbereitendes Glied in der Bauentwickelung, sondern ein Kompromifs zwischen Gothik und Romanik, bei welchem die Meister wohl noch nicht erkannten, dafs schliefslich doch der neuen Struktur auch die Formgebung und Detailbildung folgen müsse.

Wie ganz verschieden hiervon ist der Uebergang von der Gothik zur Renaissance.

Bis in die letzten Zeiten der Gothik hinein hat man durchaus kein Bedürfnifs nach neuer vollkommnerer Konstruktion oder Formengebung gefühlt. Die Meister freuten sich ihres Stiles und gaben sich wohl häufig einem launenhaften Spiel mit den Formen hin, welche sie so sehr beherrschten. Da drang von der Fremde her, aus Italien, die Renaissance ein; nicht als Bauprinzip, sondern als Ornament; man griff sie nicht begierig auf, sondern sträubte sich in der Baukunst gegen sie, bis sie alle andern Gebiete bereits erobert hatte. Zunächst drang sie in die Malerei und Bildhauerei ein. Wesentlichen Vorschub leistete ihr der Holz- und Kupferstich, durch welchen billige Darstellungen weit verbreitet und so die Renaissanceformen eingebürgert werden konnten. „Das flache Renaissanceornament erobert sich rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachsten Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer, versuchen sich in der Wiedergabe der „Putti", der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs werden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche vollständig den italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des XVI. Jahrh. treten zahlreiche Kräfte selbstständig auf und bemühen sich durch eine eigenthümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfindungsweise eng zu verknüpfen. Gegen Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich nicht blofs an der feineren Formensprache, sondern handeln nach theoretischen Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancekunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäfsigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung mufs zunächst der Umstand herangezogen werden, dafs die Renaissance in vielen Fällen nur für die dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundrifs und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gothischen Herkommen festhält" (Springer »Handbuch der Kunstgeschichte« IV, S. 193). Und diese gothische Struktur wurde zum Theil selbst dann noch festgehalten, als die eigentliche Renaissance schon begraben war.

Dort also, beim Uebergang zur Gothik, wird „die Ueberlieferung nicht aus Willkür und Laune verlassen, sondern in logischer und konsequenter Befolgung des einmal zu Grunde gelegten Prinzips" (Kraus, a. a. O., S. 159), hier, beim Uebergang zur Renaissance, dringt eine fremde Form ein und gewinnt Macht durch ihre äufserliche Verbreitung, aber während die Architektur sich ihr beugen mufs, sucht sie doch den alten gothischen Kern noch zu retten.

Bedenklich ist es für die Gothiker demnach nicht, die beiden Vorgänge einander gegenüber zu stellen, vielmehr kann eine eingehendere Untersuchung wieder von Neuem zeigen, wie gerade die Gothik am meisten dem germanischen Empfinden entsprochen und durch ihren inneren Werth sich empfohlen hat, und wenn man dann recht klar den Zusammenhang derselben mit dem nationalen Geiste bedenkt (vergl. Kraus, a. a. O., S. 160), so mufs man wirklich wünschen, dafs sie wieder in dieselbe Herrschaft eingesetzt werde, die sie in einer glänzenden Periode beim deutschen Volke besafs.

(Forts. folgt.)

Essen. Joseph Prill.

Ein vergessenes Bild von Rogier van der Weyden.

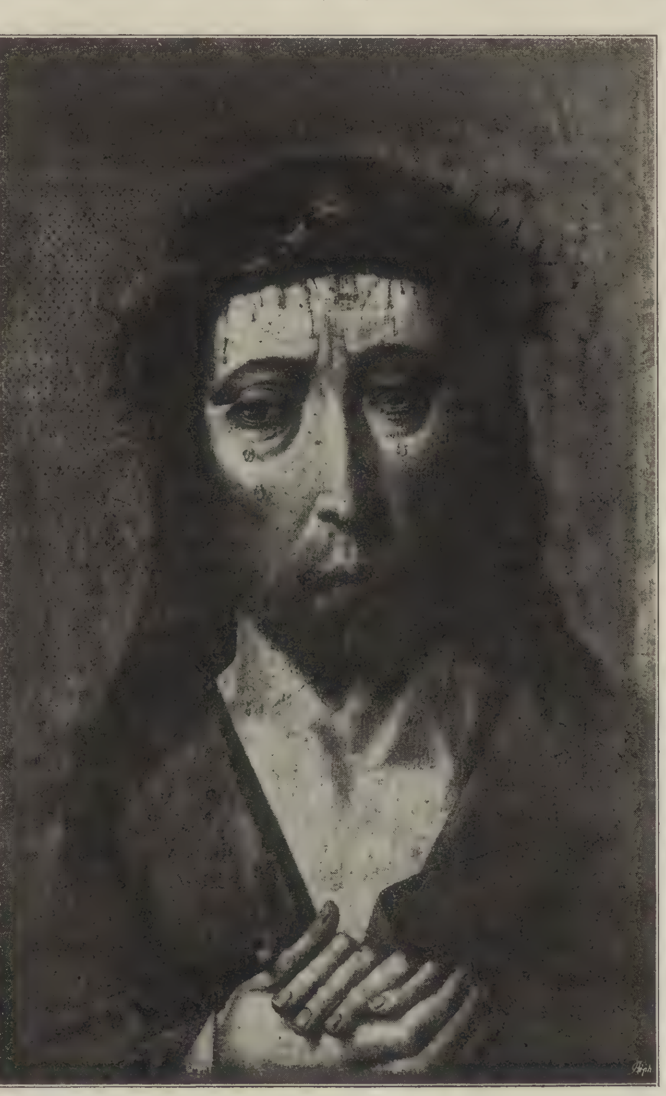
Mit Abbildung.



Nach längerer Unterbrechung hat sich die kunstgeschichtliche Forschung in neuester Zeit wieder eingehend mit Rogier van der Weyden und seiner Schule beschäftigt. Nachdem Dr. Firmenich-Richartz jüngst die Identität des Meisters mit dem Anonymus von Flémalle proklamirt hat, dürfen wir uns vielleicht sogar auf einige Polemik in Sachen Rogier's gefafst machen. Ohne mich nun in diese Erörterung einzulassen, möchte ich im Folgenden zu den bevorstehenden kritischen Verhandlungen ein neues Dokument beisteuern.

In der National Gallery zu London befinden sich bekanntlich unter dem Namen Rogiers zwei Tafeln eines Diptychons mit den Brustbildern des dornengekrönten Heilands und der Schmerzensmutter (Kat. Nr. 712 und 711). Christus, der mit zusammengelegten Händen thränenumflorten Blickes grade aus schaut, trägt den Ausdruck des höchsten seelischen und körperlichen Leidens. Das Bild der Maria, links davon, neigt sich, ebenfalls weinend, dem Sohne zu.

In den letzten fünfzig Jahren haben die beiden Gemälde wiederholt den Besitzer gewechselt. In die Nationalgallerie gelangten sie 1863 durch letztwillige Verfügung des Prinzgemahls Albert. Dieser wiederum hatte sie von dem Fürsten Oettingen-Wallerstein erworben, der seinerzeit bayrischer Gesandter in Paris gewesen war. Dort hatte Alfred Michiels die Bilder gesehen und genaue Notizen über sie gemacht, die er in seiner »Histoire de la peinture flamande« (Paris 1866 III S. 96/97) veröffentlichte. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch, dafs die Gemälde sich in früherer Zeit in Fugger'schem Besitz befanden. Weiter läfst sich ihre Provenienz vorläufig nicht zurückverfolgen. Ihre Eigenthümer haben in dieser ganzen Zeit an der Autorschaft Rogiers nicht gezweifelt. Michiels berichtet dies nach Mitteilungen des Fürsten Oettingen von den Fugger, und ebenso hält der letzte Verwalter der Nationalgallerie, Charles Eastlake, auch in seinem nichtoffiziellen Buche über die Gallerie an der Echtheit fest (Pictures in the National Gallery S. 109). Anders die kritischen Beschauer, deren Blick durch die Freude am eigenen Besitz nicht voreingenommen war. Michiels führt in seinem Verzeichnifs beide Tafeln an der Spitze



Rogier van der Weyden. Dornengekrönter Christus.
Varallo-Sesia. Museo artistico.

der zweifelhaften Werke auf, Crowe und Cavalcaselle hielten sie sogar allem Anschein nach für so apokryph, dafs sie ihre Erwähnung für überflüssig erachteten. Vielleicht fanden sie und andere, dafs die Gemälde zu weich und flau für den herbsten aller altflandrischen Meister gemalt seien. Dafs sie dabei deutlich den Charakter seiner Schule trugen, brauchte nicht geleugnet zu werden. Wo sonst, als in dem Bannkreise Rogiers hätte ein vlämischer Meister solch ein Haupt voll Blut und Wunden mit dem Ausdruck hoffnungslosen Schmerzes in den rothgeweinten thränenüberströmten Augen konzipiren können?

Von den beiden Tafeln des Diptychons existirt nun eben dieses Ecce homo in einem zweiten Exemplar. Vor ein paar Jahren fand ich es in dem kleinen museo zu Varallo-Sesia in der Provinz Novara. In den wiederholten Malen, die ich seitdem das Bild gesehen habe, hat sich bei mir der Glaube an seinen Künstler befestigt. Der Entwurf ist genau derselbe wie bei dem Londoner Exemplar. Die Haltung, der Gesichtstypus, die Stellung der Hände, der Faltenwurf des Mantels, sogar die Zahl der herabrinnenden Thränen auf den Wangen, stimmen hier wie dort überein. Indessen sind es weniger die Uebereinstimmungen als die Abweichungen von dem Londoner Gemälde, die das Varalleser Bild werthvoll machen. Die Körperbildung ist magerer, der Ausdruck des Gesichtes herber und strenger, die Modellirung schärfer, der Hals ist etwas länger, die Schultern sind etwas mehr abfallend. Der Gesammteindruck ist vielleicht abstofsender aber zugleich ergreifender als der des Londoner Bildes, und — was die Hauptsache ist — charakteristischer für Rogier's Eigenart. Dazu kommt ein eigenthümlicher Zeichenfehler. Das obere Glied des Daumens, das auf dem Londoner Bilde normaler Weise ein wenig kürzer erscheint als das untere Daumenglied, ist hier viel zu lang gerathen. Eben diese fehlerhafte Daumenbildung ist nun eine Eigenheit von Rogiers Zeichnung. Man sehe sich einmal daraufhin die Hände der anbetenden Könige und der Madonna auf dem Middelburger Altar zu Berlin an, die Hände auf dem Lukasbilde oder auf der Verkündigung Mariä zu München, die Hände Mariä und Johannis auf dem Triptychon der sieben Sakramente zu Antwerpen — um nur einige der bekanntesten Bilder Rogiers herauszugreifen. Der Hintergrund, der in London golden, mit feinen schwarzen Strichelchen bedeckt ist, zeigt hier gleichmäfsig vertheilte rothe Punkte auf goldener Fläche. Rechts gewahren wir den Rest einer gemalten architektonischen Bogenumrahmung, die vermuthlich die Tafeln des Diptychons zusammenfafste. Denn natürlich haben wir uns auch hier als Ergänzung zum Ecce homo die Schmerzensmutter zu denken. Die Tafel besteht aus Eichenholz. Ihre Dimensionen, 40 : 27 *cm*, sind um drei Centimeter höher und um einen schmäler als die des Londoner Bildes.

Nach einer in Varallo lebendigen Tradition, ist das Christusbild aus Mailand dorthin gelangt, vermuthlich als die Stiftung eines der frommen Pilger, die zum sacro monte wallten, wie deren gerade aus Mailand in Schaaren kamen. Ob und wo im Mailändischen noch das fehlende Bild der mater dolorosa vorhanden sei, das wird die italienische Lokalforschung am ehesten beantworten können. Ich mufs auf weitere Nachforschung verzichten und will es zufrieden sein, wenn diese Zeilen es erreichen, dafs künftig an Stelle eines mit Recht bezweifelten Schulbildes, ein neues Original in die Betrachtung der Werke Rogiers aufgenommen werde. Die Provenienz des Bildes gibt in diesem Falle vielleicht einen Fingerzeig für seine Entstehungszeit ab. Nach dem Bericht des Bartholomäus Facius war Rogier 1450 in Rom und die Vermuthung liegt nahe, dafs das Diptychon auf dieser Reise in Oberitalien entstanden sei.

Dresden. Gustav Pauli.

Bücherschau.

Da der für die Bücherschau ohnehin knapp zugemessene Raum in diesem Jahrgang noch weitere Beschränkung erfahren hat, so haben leider manche Referate zurückgelegt werden müssen und können jetzt nur in reduzirter Form zum Abdruck gelangen. D. H.

Der Vatikan. Die Päpste und die Civilisation. Die oberste Leitung der Kirche. Von G. Goyau, A. Pératé, P. Fabre. Deutsche Uebersetzung von Karl Muth. Mit 532 Autotypien, 13 Lichtdruckbeilagen und einem Lichtdruckporträt Sr. Heiligkeit Leo's XIII. Benziger & Co., Einsiedeln 1898.

Dieses Lieferungswerk (24 Hefte à 1 Mk.), welches bereits im Band X, Sp. 386/387 angezeigt

wurde, ist nun vollendet und in feinem Lederband mit Goldschnitt für 30 Mk. zu haben. Nachdem „Das Papstthum in der Geschichte“ und „Die oberste Leitung der Kirche“ ihre Abwickelung gefunden, beginnt im XII. Hefte der III. Theil, der „Die Päpste und die Kunst“ behandelt und zwar im I. Kapitel: „Rom im Mittelalter“, d. h. von der altchristlichen Zeit bis zum Schlufs des Exils in Avignon, im II. Kapitel: „Die Renaissance des XV. Jahrh.“ nach dem Antheile, den die einzelnen Päpste desselben an ihr genommen haben, im III. Kapitel: „Die Unternehmungen Julius II. und Leos X., also die Glanzzeit der italienischen Renaissance, im IV. Kapitel: „Die Peterskirche und der neuzeitliche Vatikan“. Obwohl das erste Kapitel den beiden folgenden gegenüber etwas zu kurz gekommen ist, kann der Verfasser (Pératé) doch der einseitigen Vorliebe für die Renaissance nicht eigentlich beschuldigt werden, indem er auch deren Schattenseiten nicht verschweigt. In geistvoller Darlegung stellt er die Verdienste der Päpste in helles Licht, zuletzt in Bezug auf die vatikanische Bibliothek, die im IV. Theil durch alle Phasen ihrer Entwickelung bis in das für sie besonders epochemachende Pontifikat Leo's XIII. verfolgt wird. Der vornehmen französischen Diktion ist die deutsche Uebertragung vollauf gerecht geworden. Die zahlreichen sehr geschickt ausgewählten und durchweg gut ausgeführten Illustrationen sind dem Texte an den zuständigen Stellen als sehr instruktives Erläuterungsmaterial eingefügt. — Dafs nunmehr auch in deutscher Sprache eine so glänzende Apologie des Papstthums vorliegt, ist auf's freudigste zu begrüfsen. S.

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt von G. Dehio und G. v. Bezold. VII. Lieferung. Arnold Bergsträfser, Stuttgart 1898.

Dieses monumentale Werk, dessen sechs erste Lieferungen in dieser Zeitschrift (Bd. VII Sp. 155 bis 157), eingehende Besprechung nebst wärmster Empfehlung erfahren haben, ist wieder um eine Lieferung gewachsen, welche die Tafeln 446—494 umfafst und in grofser Vollständigkeit die Denkmäler der deutschen Gothik vorführt. Der sie begleitende Text: II. Band erste Hälfte, beschäftigt sich aber nur mit der gothischen Baukunst Frankreichs und Englands, nachdem er in einer gründlichen Einleitung sämmtliche Vorfragen geprüft, über Wesen und Namen, über geschichtliche Voraussetzungen und Analogien, endlich über das Bauprogramm die sorgfältigsten Untersuchungen angestellt hat, unter weiser Benutzung aller zuverlässigen Ergebnisse der neuesten Forschungen. Die spezielle Erklärung der deutschen Baudenkmäler bleibt also der zweiten Hälfte vorbehalten, die mit der VIII. Lieferung das ganze Werk zum Abschlufs bringen soll. Somit steht nahe bevor die Vollendung eines baugeschichtlichen Werkes, welches sowohl an wissenschaftlichem Werth wie an praktischer Brauchbarkeit Alles hinter sich läfst, was an ähnlichen Publikationen vorhanden ist, weil in keiner das gewaltige Illustrationsmaterial so vollständig zusammengetragen, so systematisch geordnet, so übersichtlich gruppirt, die leitenden Gesichtspunkte nach der ästhetischen wie nach der geschichtlichen Seite nirgendwo so klar und bestimmt dargelegt sind. Dieses schnell und leicht orientirende Werk, welches für das Studium der mittelalterlichen Baugeschichte, wie für die Lösung architektonischer Aufgaben auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst mit einem erschöpfenden, direkt verwendbaren Material zu Hülfe kommt, macht zahllose Einzelwerke überflüssig, so dafs der Gesammtpreis von 237 Mk. nicht mal als ein grofses Opfer erscheint. Schnütgen.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. V. Auflage. E. A. Seemann, Leipzig 1898. (Preis geb. 25 Mk.)

Auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Handbücher ist wohl niemals die Produktion so flüssig gewesen als in den letzten Jahren. Dafs trotzdem von der Springer'schen Kunstgeschichte die vierte Auflage so schnellen Abgang gefunden hat, ist der beste Beweis für die Festigkeit des Vertrauens, welches sie geniefst. Dafs sie dieses vollauf verdient, wird von allen Seiten zugestanden, denn Alle stimmen darin überein, dafs die Behandlung einheitlich, die Auffassung grofs, die Richtung objektiv, die Beweisführung klar, die Darstellung edel ist. Aus der Fülle der Einzelheiten tauchen überall die Höhepunkte der sie beherrschenden Ideen auf, ohne dafs für irgend eine Periode eine einseitige Voreingenommenheit störend hervorträte. Trotz seiner Vorliebe für die italienische Renaissance läfst der Verfasser dem Mittelalter volle Gerechtigkeit widerfahren, und die grofsen kulturellen Faktoren, welche die Entwicklung der Kunst beeinflufst haben, erfahren unbefangene Würdigung und glänzende Betonung. Defswegen behauptet das Buch auch seinen Werth und seine Bedeutung trotz der neuen Ergebnisse, welche die Forschung beständig zu Tage fördert, und die Zusätze, welche die neuen Auflagen von kundigen Händen erfahren, lassen nicht nur die allgemeinen Grundsätze, sondern auch die speziellen Auffassungen unberührt. Eine sehr erhebliche Erweiterung sowohl im Texte wie in den Illustrationen hat das „Alterthum“ erfahren, dessen Studienmaterial durch die vielen erfolgreichen Ausgrabungen an Ausdehnung sehr gewonnen hat. Fast unverändert sind das Mittelalter und die Renaissance in Italien geblieben, die beiden grofsen Perioden, in deren Beurtheilung Springer die Schärfe seines Blickes und die Kraft seines Geistes am meisten bethätigt hat. Auch die Renaissance im Norden etc. bedurfte keiner umfassenden Zusätze. So möge denn das geschlossene System der Springer'schen Auffassung weiter seine Anziehungskraft behaupten, fortfahren, solide Kunstkenntnisse zu verbreiten und für die Beurtheilung der Denkmäler die richtigen Gesichtspunkte zu vermitteln! S.

Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters von Dr. Heinrich Otte. Dritte Auflage. Neu bearbeitet von Dr. Heinrich Bergner. Mit 137 Abbildungen im Text. Herm. Tauchnitz, Leipzig 1898.

Dafs der Verfasser den alten Titel mit dem Namen des ersten Autors beibehalten, obgleich er ein ganz

neues Buch geschrieben hat, ist ein Beweis grofser Bescheidenheit und echter Pietät, die einem so verdienten Lehrer wie dem sel. Otte gegenüber, besonders wohlthuend berührt. Text und Illustrationen haben eine sehr erhebliche Vermehrung erfahren und zu den beiden Haupttheilen über das Kirchengebäude und die kirchliche Ausstattung ist ein dritter über die Inschriften und Bilder als überaus schätzenswerthe Ergänzung hinzugekommen. Da umfassende Kenntnifs der Litteratur und vollkommene Vertrautheit mit den Denkmälern überall zu Tage tritt, die Fassung an Knappheit und Klarheit kaum etwas zu wünschen übrig läfst, so darf dem handlichen Büchlein die beste Empfehlung mit auf den Weg gegeben werden. H.

Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rokoko in Deutschland. Von Dr. Edmund Renard. Carl Georgi in Bonn.

Diese in den Bonner Jahrbüchern Heft 99 u. 100 erschienene, so gründliche wie umfassende, reich illustrirte Studie besteht aus zwei Theilen, von denen der eine vornehmlich den Schlofsbau zu Bonn unter dem Kurfürsten Joseph Clemens, der andere den Bau und die Ausstattung des Schlosses Brühl unter Clemens August behandelt. Durch geschickte Benutzung der urkundlichen Notizen und alter Pläne gelingt dem in der Schule seines Onkels Wiethase künstlerisch tüchtig vorgebildeten jungen Forscher, die bis jetzt trotz ihrer Bedeutung von der Kunstwissenschaft vernachlässigten rheinischen Rokokoanlagen in Bezug auf ihre Entstehung und Eigenart in helles Licht zu setzen. — Hinsichtlich des Bonner Schlosses wird zunächst festgestellt, dafs italienische Baumeister (Enrico Zuccali) den Bau begannen, welcher auf Grund der von dem Pariser Architekten Robert de Cotte entworfenen Pläne weitergeführt, erst 1750 vollendet, durch den Brand des Jahres 1777 leider stark zerstört wurde. Das gleichzeitig erbaute Lustschlofs Poppelsdorf ist von Hauberat nach den sehr charakteristischen Plänen seines Meisters de Cotte ausgeführt, mit dem der Bauherr in einer umfänglichen Korrespondenz sehr eingehende Verhandlungen führte. — In Bezug auf das Schlofs zu Brühl gelingen dem fleifsigen Forscher manche neue Feststellungen. Die Erbschaft von Schlaun übernahm 1728 der Hofbaumeister Leveilly, der unter der Leitung von Cuvilliés arbeitete, bis Balthasar Neumann durch das grofsartige Treppenhaus dem Ganzen die Krone aufsetzte, während das daneben gelegene von Cuvilliés erbaute Lustschlöfschen Falkenlust unberührt blieb von jedem anderen Einflufs. Auch die sonstigen zahlreichen Anlagen des baulustigen Kurfürsten bleiben nicht unberücksichtigt, sowohl die rheinischen, als auch die auswärtigen, besonders die in Westfalen ausgeführten, und dafs auch die Ausstattung derselben behandelt wird, sei es auf Grund der noch erhaltenen Denkmäler und der Pariser Abbildungen ihrer ursprünglichen Pläne, sei es an der Hand alter, zum Theil vom Verfasser entdeckter Zeichnungen, verleiht seinen Ausführungen einen besonderen Werth, indem sie diese, bisher wenig beachteten Bauten des XVIII. Jahrh. in der ganzen zumeist flotten und geistreichen Art ihrer Zusammenwirkung zeigen. R.

Die Kunst an der Brennerstrasse von Berthold Riehl. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1898.

Ein höchst ansprechendes und nützliches Büchlein, welches in der einfachen Form des Reiseberichtes vortreffliche Kenntnisse und solide Grundsätze zu verbreiten sehr geeignet ist, in dem es die eigenartige Kunstthätigkeit Tirols im Mittelalter und der Renaissance an der Hand der Denkmäler prüft, von denen 100 in kleinen aber scharfen Abbildungen dem Text eingefügt sind. — In vier Etappen wird von Fischbach (bei Kufstein) bis Innsbruck Nordtirol, in sieben weiteren von Sterzing bis Trient Südtirol behandelt in seinen grofsen und kleinen Kirchen, in seinen Palästen und Bürgerhäusern, wie sie architektonisch gestaltet, im Aeusseren wie im Inneren ausgestattet und geschmückt sind. Die Verschmelzung der italienischen Motive mit den deutschen und niederländischen verleiht diesen Denkmälern einen ganz aparten Reiz, den der Reisende an der Hand des feinsinnigen Führers als eine Bereicherung seines Wissens und Schärfung seines Blickes, aber auch als eine Steigerung seiner Anhänglichkeit an das deutsche Kunstleben gewifs sehr dankbar empfinden wird, hocherfreut über die ungemein geschickte Art, mit welcher der Verfasser die Kunst in ihrem Zusammenhange mit dem Volkscharakter zu schildern versteht. Ein kostbarer Begleiter für alle Besucher der Brennerstrafse, ein vortrefflicher Instruktor für viele Andere. Schnütgen.

Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Callixtus. Von Joseph Wilpert. Mit 17 Illustrationen. Herder, Freiburg 1897. (Preis 3,60 Mk.)

Die in den fünf quadratischen (sogenannten Sakraments-) Kapellen der berühmten Katakombe erhaltenen Wandgemälde unterzieht der Verfasser in dieser vorläufigen Studie an der Hand von fünfzehn Abbildungen einer neuen Prüfung, die mit mehrfachen Irrthümern aufräumt und an die schärfere Beobachtung der Gestalten, Beigaben, Kostüme neue wichtige Deutungen knüpft, die vornehmlich dem Tauf- und Eucharistieritus zu gute kommen. Bis in die Mitte des I. Jahrh. werden die Gemälde der V., bis gegen 180 diejenigen der II. und III. Kapelle zurückgeführt, und die Erklärung der im „Anhang" behandelten Gemälde der cripta delle pecorelle, die der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. zugeschrieben und als Illustration einer Todten-Liturgie gedeutet werden, erregt besonderes Interesse. Methode wie Ergebnisse verpflichten zu neuem Dank. Schnütgen.

Forschungen zur Sicilia Sotterranea von Dr. Joseph Führer. (Separatabdruck aus der Abth. der Königl. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl., XX. Bd., III. Abth., in 4°, 192 S.) In Kommission des G. Franz'schen Verlags, München 1897.

In dieser durch verschiedene Pläne, Schnitte, photographische Aufnahmen illustrirten, bedeutsamen Studie hat der Verfasser (jetzt Professor am Lyceum in Bamberg) die Hauptergebnisse seiner sehr mühsamen und gründlichen Erforschung der sicilianischen Katakomben niedergelegt, von denen viele erst durch ihn entdeckt sind; vor allem gelten seine Darlegungen

den Hauptkatakomben von Syrakus. Im I. Kapitel behandelt er an der Hand eines detaillirten Grundrisses die Topographie und Architektur der sehr ausgedehnten, vielgestaltigen Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus, sodann in gleicher Weise die grofsentheils erst neu ausgegrabene Nekropole Cassia und das Cömeterium von S. Maria di Gesù. Er weist dieselben der II. Hälfte des III. und dem Anfange des IV. Jahrh. zu auf Grund ihrer Bauart, wie ihrer leider äufserst defekten malerischen Ausstattung und ihres in das Museum von Syrakus geretteten plastischen und inschriftlichen Schmuckes. Eingehend werden diese Ausstattungsgegenstände beschrieben, unter denen mehrere Wandgemälde, der berühmte, schon 1872 entdeckte Steinsarg der Adelphia, manche Inschriften und Lampen von besonderer Bedeutung sind, sei es wegen ihrer künstlerischen Ausführung, sei es wegen ihrer ikonographischen Eigenart, sei es wegen ihrer das Alter der einzelnen Theile und ihr gegenseitiges Verhältnifs bestimmenden Merkmale, die so klar wie scharfsinnig hervorgehoben werden. Mögen dem Verfasser Gesundheit und Mufse sowie die Mittel beschieden sein, um diese von ihm so erfolgreich gepflegten Studien fortzusetzen! R.

Dürrengleina und Töpfersdorf, zwei Kirchenruinen. Mit 3 Tafeln. Von Dr. Heinrich Bergner. J. Beck, Kahla 1898.

Aus dem Dunkel zieht der Verfasser zwei Kirchenruinen seiner Ephorie Kahla hervor, von denen die erstere im romanischen Stile gehalten ist, obgleich sie erst 1307 entstand, die zweite der spätgothischen Zeit angehört. Jene hat trotz ihrer einfachen Gestaltung zwei grofse Merkwürdigkeiten aufzuweisen: einen sehr engen Triumphbogen und in einem ganz schmalen Chorfenster eine Art von Holzrahmen, der vielleicht noch mit einer durchsichtigen Membrane als dem Vorläufer der Verglasung überspannt war. So gewinnen manche bis dahin ganz unbeachtete, selbst verfallene Denkmäler Bedeutung, wenn sie mit erleuchtetem Auge angeschaut und von fachkundiger Hand beschrieben werden. H.

Die Evangelische Erlöserkirche in Jerusalem von F. Adler, Wirkl. Geheimer Ober-Baurath. Wilhelm Ernst Sohn, Berlin 1898. (Preis 1,20 Mk.)

Die Ruinen des in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. gebauten Johanniterhospitals, welche Kronprinz Friedrich Wilhelm im Herbst 1869 im Auftrage seines Vaters in Besitz genommen hatte, sind von Adler 1872 untersucht worden, und auf Grund der bald darauf von ihm entworfenen Restaurationspläne begannen im Frühjahr 1893 die Herstellungsarbeiten, welche in dem Wiederaufbau der dreischiffigen Pfeilerbasilika und der theilweisen Wiederherstellung des Kreuzganges bestehen, deren Einweihung bekanntlich unseren Kaiser nach Jerusalem führte. — In einem recht interessanten, von 4 Abbildungen erläuterten Berichte wird hier der alte Zustand und die neue Gestalt dargelegt mit Einschlufs der für die innere Ausstattung getroffenen Einrichtungen. Manche auf Stil, Material, Arbeiskräfte bezügliche Bemerkungen verdienen zugleich Beachtung für die demnächst neben dem Coenaculum zu errichtende Marienkirche, für welche ebenfalls der Uebergangs- bezw. frühgothische Stil als gegeben zu betrachten sein dürfte. H.

Kaiser Heinrich II. am Münster zu Thann. Ein Beitrag zur oberrheinischen Kunstgeschichte von Prof. Heinrich Lempfrid. Du Mont-Schauberg, Strafsburg 1897.

Die Fürsorge des hl. Kaisers Heinrich für den Oberrhein durch Stiftungen von Kunstwerken hat der Verfasser in dieser werthvollen Programmarbeit zum Gegenstande neuer Untersuchungen gemacht, indem er vornehmlich den reichen Statuenschmuck des herrlichen spätgothischen Münsters zu Thann in Bezug auf seine Entstehung und Bedeutung prüft. Zuerst werden die Einzelfiguren, sodann die Gruppen des berühmten Doppelportals beschrieben, als dessen Schöpfer (in den Jahren 1435—1440) der Meister Bernhard unter Assistenz des Gehülfen Hans aus Thann mit guter Begründung bezeichnet wird. Auf die sonstigen Darstellungen Kaiser Heinrichs II. am Oberrhein dehnt der Verfasser sodann in geschickter Zusammenstellung seine Studien aus, um in einem auf den Titel der Restauration schmählich mifshandelten Standbilde des Thanner Nordportals die Figur desselben Heiligen mit Sicherheit wiederzuerkennen. B.

Das Münzenberger'sche Altarwerk behandelt nach der glänzenden zum Theil noch der XIV. Lieferung zugefallenen Tiroler Revue, Salzburg mit einigen eigenartigen Exemplaren, Kärnten, welches nur im Bisthum Gurk, namentlich in Heiligenblut, noch hervorragende Muster bietet, Steiermark mit seinen bedeutsamsten Schreinen zu Gröbering und St. Lambrecht neben manchen anderen Ueberresten, das noch reich mit solchen ausgestattete Herzogthum Oesterreich mit mehreren interessanten Marienaltären. Auf den beigegebenen 10 Lichtdrucktafeln sind vier Flügelaltäre, einige Gruppen und Figuren aus Tirol dargestellt, aus dem Kölner Museum das bekannte St. Ursula-Antependium, einige Statuetten von der Mensa des Domhochaltars, sowie ein niederrheinischer Altarschrein und einige flämische Figuren, für das Studium wie für die Praxis gleich zweckdienlich ausgewählte Beispiele. Sch.

Die Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausgegeben von R. Borrmann bringen in dem III. Heft aus der Uebergangsperiode, wie aus der früh- und spätgothischen Zeit sehr beachtenswerthe Muster, sowohl reich figurirte, als einfach ornamentale. Jene sind der durch ihre eigenartige Farbenstimmung ausgezeichneten Kirche Maria zur Höhe in Soest, wie der farbenprächtigen Ausstattung des Braunschweiger Domes entlehnt, diese der Sakristei in Landau mit ihren mustergültigen Verzierungen wie den Backsteinkirchen zu Wismar, Dobean u. s. w., deren derbe, aber charakteristische Ornamente ebenso wirkungsvoll als leicht ausführbar sind. So trägt also auch diese Lieferung

wieder in hervorragendem Mafse den praktischen Bedürfnissen sowohl nach ganz einfachen, wie nach reichen Mustern Rechnung. Schnütgen.

Die Jugendwerke des Bennozzo Gozzoli. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Max Wingenroth. Karl Winter, Heidelberg 1897. (Preis 2 Mk.)

Hier wird die jugendliche Thätigkeit Gozzoli's von seinem Eintritt als Gehülfe in die Werkstatt Ghiberti's 1444 bis zu seiner Berufung nach Viterbo 1453 geprüft, um eine Grundlage zu gewinnen für die Beantwortung der Fragen nach seinem Lehrmeister, nach der Art seiner Mitwirkung bei Fiesole, nach seinem Einflufs auf die umbrische Schule. Der Verfasser macht es wahrscheinlich, dafs Gozzoli die Freskotechnik vor 1444 von Ucello gelernt und knüpft an die Thatsache, dafs jener von 1447 bis 1449 in Orvieto und Rom dem Fra Giovanni in der Ausführung seiner grofsen Arbeiten beigestanden hat, die wichtige Untersuchung, worin dieser Beistand vornehmlich sich kundgebe. Die stilkritische Prüfung der orvietanischen wie der römischen Fresken läfst diese Mitwirkung namentlich bei den letzteren als bedeutsam erscheinen, wie in Bezug auf den Ausdruck, so auf die hier stark vertretene Palastarchitektur. Nach diesen für ihn sehr ehrenvollen Leistungen wurde Bennozzo 1449 zu ganz selbstständigem Schaffen nach Montefalco berufen und dieser Aufenthalt, wie der folgende in Viterbo erklärt seinen Einflufs auf die umbrische Schule, der aber vom Verfasser wohl mit Recht auf Alumno und untergeordnete Maler beschränkt wird. R.

Der Madonnenmaler Franz Ittenbach (1813 bis 1879). Von Prof. Dr. Heinrich Finke. Mit dem Bildnifs des Künstlers und Abbildungen von zehn seiner Werke. Bachem, Köln 1898.

Im Anschlusse an seine (Bd. IX, Sp. 190 besprochene) Biographie Karl Müller's hat der Verfasser dieses Lebensbild des jenem geistesverwandten, aber nicht ebenbürtigen Meisters Ittenbach besorgt, den er als Madonnenmaler bezeichnet, ohne damit seinen Begriff erschöpfen zu wollen. Mit liebevollem Verständnifs begleitet er den achtzehnjährigen begeisterten und begabten Jüngling nach Düsseldorf in die Lehre, 1839 nach Italien in die Vorbereitungsstudien für die Wandmalereien auf dem Apollinarisberge, die von 1844 bis 1849 ausgeführt wurden, und denen noch eine dreifsigjährige fruchtbare Thätigkeit folgte. Vornehmlich von Perugino inspirirt, brachte der Künstler es zu einer grofsen Virtuosität auf dem Gebiete der religiösen Familienszenen, die bei sehr sorgfältiger Durchführung in anmuthiger, stellenweise etwas weicher Fassung eine gemüthvolle Sprache reden, ohne zu besonderer Charakterisirung sich zu erheben. Die mit Mühe zusammengesuchten, sehr ansprechend gruppirten und von trefflichen Urtheilen begleiteten Notizen runden sich zu einem kritisch geklärten und doch lieblich gestalteten Lebensbilde ab, zu dem das chronologische Verzeichnifs der Werke Ittenbach's eine sehr schätzenswerthe Beigabe bildet. Schnütgen.

Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters von der byzantinischen Zeit bis einschliefslich der „Erfindung der Oelmalerei" durch die Brüder van Eyck. Nach den Quellenschriften und Versuchen bearbeitet von Ernst Berger, Maler. Mit 16 Illustrationen im Text. Georg Callwey, München 1897 (Preis 7 Mk).

Die mittelalterlichen Quellen für die verschiedenen Malverfahren werden hier einer systematischen Prüfung unterzogen. Zunächst die schriftlichen, also die Traktate mit ihren Anweisungen, sodann die in den Denkmälern bestehenden, also die Miniatur-, Tafel- und Wandmalereien. Die frühmittelalterlichen Maltechniken, wie die der romanisch-gothischen Periode werden genau untersucht, zuletzt die Recepte der Brüder van Eyck, welche nach Ansicht des Verfassers nur in der Emulgirung von Oelen zu Malzwecken bestanden. Zu allen diesen eingehenden, zum Theil an alten Bildern vorgenommenen Untersuchungen bestimmten den geschichtlich wie technisch bewanderten Verfasser nicht nur kunstwissenschaftliche, sondern auch praktische Zwecke, vor allem das Bestreben, die bewährten alten Verfahren wieder in die Praxis einzuführen, wie für Neuschöpfungen, so für Restaurationen. Die Maler finden hier also vielfache Anregung und Belehrung. G.

Zur Archäologie der Paternosterschnur von P. Thomas Esser. Ord. Pr., Freiburg (Schw.) 1898.

Ueber die alte, dem Rosenkranze vorhergegangene und zumeist mit ihm verwechselte Gebetsschnur hat der Verfasser auf dem IV. internationalen wissenschaftlichen Katholikenkongrefs zu Freiburg (Schweiz) einen längeren gründlichen Bericht erstattet, der endlich volle Klarheit verbreitet über diese dunkle Frage. Die Nothwendigkeit einer Zahlschnur beim Gebete ihre allmähliche Einführung, ihre Namen, ihre verschiedenen Formen, die Zahl der in ihr angebrachten Merkzeichen, die Art sie zu tragen, der Stoff, aus dem, endlich das Gewerbe, durch welches sie hergestellt wurde, werden an der Hand urkundlicher Notizen wie erhaltener Exemplare eingehend erörtert, so dafs dieser merkwürdige Vorläufer des ihn vom XVI. Jahrh. an absorbirenden Rosenkranzes nunmehr gegen weitere Verwechselungen und Irrthümer vollkommen sichergestellt, wohl gröfsere Beachtung als bisher finden wird. Schnütgen.

Kunstgewerbliche Stilproben, ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile mit Erläuterungen von Prof. Dr. K. Berling. Für Kunstgewerbeschulen, gewerbliche Fortbildungs- und Fachschulen, sowie zum Selbstunterrichte für Laien, Kunstfreunde und Gewerbetreibende. Mit 240 Abbildungen auf 30 Tafeln. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. Karl W. Hiersemann, Leipzig 1898. (Preis 2 Mk.)

Was hier aus dem Bereiche des alten und neuen, des morgen- und abendländischen Kunstgewerbes an Abbildungsmaterial übersichtlich zusammengestellt ist, vermittelt über die bezüglichen Entwickelungsformen

einen Ueberblick, in welchem nur dem altgermanischen, namentlich aber dem romanischen und frühgothischen Stile etwas mehr Berücksichtigung zu gönnen wäre, unter stärkerer Bezugnahme auf deutsche Denkmäler. Was zur Charakterisirung der einzelnen Epochen hinsichtlich der Formen, wie des Materials und der Technik gesagt ist, läfst an Korrektheit und Klarheit kaum etwas zu wünschen. B

Kirchliche Kunstschmiedearbeiten. Eine Sammlung meist ausgeführter Originalentwürfe, enthaltend Zieranker, Fenstergitter, Thurm- und Chorkreuze, Thürbeschläge, Tabernakel, Kommunionbänke, Halter für Weihwasserkessel, Opferstöcke, Opfer-, Stand-, Wand- und Kronleuchter, Votivlampenständer, Blumentische, Einzelständer, Chorabschlufsthüren, Thore, Einfriedigungsgitter, Gedenkständer etc. mit genauen Preis- und Gewichtsberechnungen. Herausgegeben von P. Phil. Kriegers, Schlossermeister in Düsseldorf. 60 Tafeln. Friedr. Wolfrum, Düsseldorf 1898.

Diese zum Theil vom Architekten L. Becker in Mainz, zumeist wohl vom Herausgeber selbst herrührenden Entwürfe, von denen einige im romanischen, die übrigen im gothischen Stile gehalten sind, verrathen ernstes Streben, indem sie Anschlufs suchen an alte gute Vorbilder. Wo diese direkt den Weg zeigen konnten und gezeigt haben, wie bei den meisten Fenstergittern, Thürbeschlägen, Thurmkreuzen, Armleuchtern, ist durchweg Brauchbares geliefert worden, wo aber die alten Muster im Stiche liefsen, wie bei den Thürkrücken, Tabernakelthüren, Kommunionbänken, Opferkasten, Ständern, oder übersehen wurden wie bei den Stand- und Kronleuchtern, lassen manche Lösungsversuche zu wünschen übrig, sei es in ihrer Gesammtform, sei es in überladenen oder unkorrekten Einzelheiten. Die Angaben über die technische Ausführung sind recht schätzenswerth, hätten aber noch weiter ausgedehnt und durch einige Rathschläge über die Art der Polychromirung ergänzt werden dürfen, welche sich doch für die meisten derartigen Schmiedearbeiten empfiehlt. G.

Allgemeines Künstler-Lexikon. Dasselbe ist seit unserer letzten Anzeige im Bd. IX Sp. 288 um die beiden Halbbände V und VI gewachsen (bis Quittry), und überall tritt die Sorgfalt zu Tage, mit der von dem Herausgeber Hans Wolfgang Singer alle biographischen Notizen durchgearbeitet, revidirt, ergänzt, um zahllose vermehrt sind. In knappster Form und gröfster Anzahl sind allerlei wichtige und brauchbare Angaben beigefügt, so dafs dieses mit unsäglicher Mühe zum dritten Male umgearbeitete Werk den weitestgehenden Ansprüchen voraussichtlich auf lange Zeit genügen wird. A

Trierisches Archiv. Herausgegeben von Dr. Max Keuffer. Heft I. Fr. Lintz, Trier 1898. (Preis 3 Mk. 50 Pf.)

Dieses neue Unternehmen will in zwanglosen Heften von der fränkischen Periode bis in die neuere Zeit aus dem reichen Gebiete der Trierischen Geschichte sammeln, was in Texten oder Denkmälern, in der Heimath sich erhalten oder nach aufsen sich geflüchtet hat, um von dem eigenartigen Trierer Leben allmählich ein Mosaikbild zu bieten, an dem Viele mitzuarbeiten berufen sein mögen. — Recht mannigfaltig und interessant ist der Inhalt des I. Heftes, dessen drei Eingangsstudien das kunstgeschichtliche Gebiet betreffen. Das Prümer Lektionar, welches dem Lord Crawford gehört, untersucht Keuffer in Bezug auf seine äufsere Beschaffenheit, seinen liturgischen Inhalt, seine malerische Ausstattung, aus der zwei Darstellungen reproduzirt sind, seine Entstehung, die gleich nach der Mitte des XI. Jahrh. fällt, defswegen zu Vergleichen mit dem stilistisch nicht verwandten Egbert-Evangeliar einladet. — Die ebenfalls von Keuffer zusammengestellte Rechnung über die Neubindung des Codex Egberti in den Jahren 1772 bis 1774 beleuchtet einen Vorgang, der sich um diese Zeit öfters wiederholt hat, ohne in Bezug auf seine Einzelheiten derart festgestellt worden zu sein. — Alte Häuser in Trier beschreibt Kutzbach vornehmlich in der Absicht, sie, wenn nicht vor dem Untergange zu retten, so doch vor der Gefahr, ihm unabgebildet zu verfallen. Aus der romanischen Zeit weist er noch sechs sehr respektable Reste nach. Sehr zahlreich sind, trotz aller Zerstörungen, die noch erhaltenen gothischen Bürgerhäuser mit ihren zum Theil recht merkwürdigen Fassaden. Die Beschreibung desjenigen, was aus der Renaissance noch besteht, bleibt den folgenden Heften vorbehalten. — Für eines derselben mag hier das reich illuminirte karolingische Evangeliar empfohlen werden, welches der Ueberlieferung nach aus Prüm stammt und sich im Besitze einer Enkelin des alten Joseph von Görres, Frau Hofrath Jochner in München, befindet. Schnütgen.

Von der Wiedergeburt deutscher Kunst. Grundsätze und Vorschläge von Dr. Siegmar Schultze, Privatdozent an der Universität Halle. Carl Duncker, Berlin 1898. (Preis 1.50 Mk.)

Von dem Aufschwung des nationalen Denkens und Lebens erwartet der Verfasser eine Wiedergeburt deutscher Kunst, die nur aus freier Entfaltung der Künstlerpersönlichkeit und aus dem innigsten Verhältnisse derselben zum Volke sich entwickeln könne. Um diese seine beiden Kerngedanken zu begründen, erörtert er zunächst (als eine Art von Einleitung) das Wesen der Kunst, die er ebenso unabhängig verlangt von der Nachahmung vergangener Epochen, wie von der dogmatischen Moral. Ihre Quelle sei allein die Volksseele, das Empfinden des selbst wieder künstlerisch zu erziehenden Volkes, dessen Erziehung um so schwieriger sei, als unsere Zeit keine künstlerischen Eigenschaften zeige. Diese seien von der Rückkehr zur Natur zu erwarten, aus welcher der Künstler wieder die richtigen Ideen zu schöpfen habe. — Die Gedankenkreise des Verfassers sind mithin sehr ideal und die mancherlei Blitze, die sie durchzucken, heben sich auf dem geistreichen Hintergrunde frappant ab, ohne gerade durch praktische Hinweise zu erleuchten. G.

Rechtsschutz der Zeitungs- und Bücher-Titel. Ein Beitrag zur ungenügenden Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbs durch die Gerichte. Von Dr. jur. Werner Brandis. Berlin 1898, Franz Lipperheide. (Preis 1 Mk.)

Derselbe Verleger, seit 1865 Besitzer der weltbekannten illustrirten Zeitung für Toilette, Handarbeiten etc. »Die Modenwelt«, strengte gegen den Verlagshändler Schwerin in Berlin, der 1889 bezw. 1892 zwei dem gleichen Zwecke dienende Blätter »Kleine Modenwelt« und »Grosse Modenwelt« gegründet hatte, den Prozefs an, um diesem die Führung des Titels »Modenwelt« streitig zu machen. Dafs dieser Prozefs für den Kläger erfolglos geblieben ist, obwohl sechzehn der angesehensten buchhändlerischen Korporationen auf Grund der fortdauernden Verwechselungsfähigkeit einen unlauteren Wettbewerb aufs bestimmteste für vorliegend erklärten, hat Veranlassung gegeben zu dem vorliegenden juristischen Gutachten, welches über die rechtliche Grundlage für den Schutz der bestehenden Titel und für die Beurtheilung der Zulässigkeit neuer, ähnlicher Titel orientirt, mit dem Resultat, dafs der Schutz gegen unlauteres Geschäftsgebaren nicht kräftig genug gehandhabt sei und werde. D.

Die Heiligen auf dem bischöflichen bezw. erzbischöflichen Stuhle in Köln werden von Pfarrer Dr. Joseph Kleinermanns in kleinen, bei J. P. Bachem in Köln erscheinenden Monographien behandelt, und die letzthin dem hl. Heribertus gewidmete Studie beschreibt am Schlusse seines trefflichen Lebensbildes den seine Gebeine bergenden romanischen Schrein, dem in Bezug auf die Zeichnung, Färbung, technische Behandlung der Emailtafeln kein anderes Werk gleichkommt. Dafs in dem äufserst merkwürdigen romanischen Metalltabernakel des Siegburger Schatzes das Pallium des hl. Heribertus mit dem des hl. Erzbischofs Anno aufbewahrt werde, ist eine interessante Notiz, für deren endgültige Bestätigung eine neue Prüfung wünschenswerth wäre. S.

Die „Alte und neue Welt“ des Benziger'schen Verlages befleifsigt sich beständiger Vervollkommnung, welche sich nicht nur auf die erzählenden und belehrenden Artikel bezieht, im engsten Anschlufs an die wichtigsten Ereignisse und grofsen Fragen der Gegenwart, sondern auch auf die ganze künstlerische Ausstattung, welche in der Auswahl, wie der Ausführung der illustrativen Beigaben durchaus befriedigt, mit den Fortschritten der Technik den gleichen Schritt behauptend. Der neue Jahrgang 1899 macht in dieser Hinsicht vielversprechende Anläufe. A.

Der „Augsburger St. Josephs-Kalender“ für 1899 und „Der Hausfreund“ desselben Schmidschen Verlages dürfen wegen ihrer unterhaltenden und belehrenden, durch mehrfache, nicht ungeschickte Illustrationen gehobener Beiträge wohl empfohlen werden. A.

Die B. Kühlen'sche Kunstanstalt in M.-Gladbach hat ihren Schatz farbiger Andachtsbildchen wieder um mehrere recht gefällige Exemplare vermehrt, die theils im gothischen Stile gehalten sind, wie die Mutter der Christenheit, das Andenken an die Firmung und an die Priesterweihe, die Einzelfiguren im Grisailleton (Serie XX) und namentlich die Fiesole'schen Engel in bunter Einfassung; theils in mehr moderner Auffassung, wie das von der Freiin von Oer ungemein zart und anmuthig durchgeführte meisterhaft reproduzirte. Bild der Unbefleckt-Empfangenen. — Als besondere Weihnachtsgabe ist die Rosa mystica bestimmt, welche die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes in vorzüglichen Lichtdrucken, sowohl gröfseren als kleineren Formates, nach Zeichnungen veranschaulicht, die Kraus in der Manier Dürer's recht geschickt komponirt, charakteristisch und kräftig ausgeführt hat, in Architektur-Einfassungen, die durchweg etwas zu reich und schwer erscheinen. Mit den von P. Esser empfindungsreich gedichteten Sonetten sind sie in einem Umschlag vereinigt, von dessen grünblauem Grund die schwarzen, goldkonturirten gothisirenden Ornamente sich recht ansprechend abheben. In dieser eleganten Mappe kosten die scharfen Kupferdruckabzüge in Grofsquart nur 6 Mk. H.

Religiöse Kunstblätter und Prachtwerke aus dem Verlage der Photographischen Union in München sind in einem kleinen illustrirten Kataloge zusammengestellt, welcher eine Art von Ueberblick über die Entwickelung der religiösen Malerei in Deutschland seit dem Anfange der sechziger Jahre bietet und mit den vortrefflichen Reproduktionen dieser Werke bekannt macht, sowohl mit den grofsen, die als Wandschmuck sich eignen, wie mit den kleinen, die als Geschenke beliebt sind. G.

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz hat von der Madonna della Sedia Raphaels durch Knöfler einen farbigen Holzschnitt ausführen lassen, der an Feinheit des Schnitts und Wärme des Kolorits die früheren Leistungen des Künstlers noch übertrifft. Das 26 *cm* messende Rundbild, dessen Vorzugsdrucke (à 20 Mk.) als Remarque das Miniaturbrustbild Raphaels tragen, gibt das entzückende Original in einer bisher auf diesem Wege noch nicht erreichten Vollkommenheit wieder. — In ihrer Art nicht minder vortrefflich ist die Radirung von dem bekannten van Dyck'schen Porträt des Kindes Karls I., welche in der Feinheit der Abtönung das Höchste leistet. (Vorzugsdruck: 10 Mk.) H.

Die Allgemeine Verlagsgesellschaft in Berlin, welche das Prachtwerk: Die kathol. Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild (vergl. Bd. XI Sp. 157 ff.) bereits bis zum XXVII. Hefte gefördert hat, legt (den Abonnenten desselben für 5 Mk.) ein neues Porträt des Papstes Leo XIII. vor in einer ausgezeichneten Heliogravure des grofsen vom Hofmaler Seiner Heiligkeit Giuseppe Ugolini ausgeführten Oelgemäldes, welches den hl. Vater im vollen Ornate auf dem Throne sitzend in vortrefflicher Charakterisirung darstellt. H.



Flügelgemälde von Nüttgens mit den Donatorenbildnissen von Janssen
und Münzenberger





Flügelgemälde von Nüttgens mit den Donatorenbildnissen von Janssen
und Müngenberger

Abhandlungen.

Flügelgemälde von Nüttgens mit den Donatorenbildnissen von Janssen und Münzenberger.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



ebhaft war der Wunsch, den beiden geistesverwandten, um die Stadt Frankfurt und ihren Dom hochverdienten Freunden Prälat Johannes Janssen u. Stadtpfarrer Ernst Franz Münzenberger, dort eine Gedächtnifstafel zu weihen; und in der Stiftung von Altarflügeln mit den gemalten Bildnissen derselben hat er endlich Befriedigung gefunden. Diese einfache, im späteren Mittelalter sehr beliebte Art frommsinniger Erinnerung schien wie der Bescheidenheit, so den künstlerischen Anschauungen der beiden Freunde besonders zu entsprechen, und der im linken Querschiff des Domes als deren Stiftung längst aufgestellte, zu neuem Glanze durch sie erstandene Altarschrein mochte sich für die Aufnahme dieser Flügel vorzüglich empfehlen. Die geschnitzte, in eine breitere Mittelnische gestellte, vornehme Gruppe zeigt die Mutter Anna, der die ihr gegenübersitzende Gottesmutter das göttliche Kind entgegenhält, und die beiden schmäleren Seitennischen sind durch die schlanken Standfiguren des hl. Apostels Johannes und des hl. Markgrafen Leopold (?) ausgefüllt. Reiches, mit den vier Evangelistensymbolen geschmücktes Rankenwerk bildet die aus Korbbogen sich entwickelnde Bekrönung. Dieser wohl aus Tirol stammende spätgothische Schrein, dem in der allernächsten Zeit eine alte Abendmahlsgruppe als Predella, ein Kamm als Abschlufs beigegeben werden soll, hat zwei neue Flügelgemälde erhalten, welche auf den Aufsenflächen in Grisaillemanier die hl. Familie darstellen, d. h. die Werkstatt, in welcher auf der einen Seite der hl. Joseph arbeitet, von zwei durch das Fenster hineinschauenden Engeln beobachtet, während auf der anderen Seite die Mutter Gottes das neben ihr stehende Jesuskind unterrichtet. Auf den Innenflächen sind in kräftigen Farben der hl. Johannes Baptist und der hl. Franziskus von Assisi als die Namenspatrone von Janssen und Münzenberger abgebildet, die in Chorkleidung zu ihren Füfsen knieen.

Als es sich um die Beschaffung dieser Flügelgemälde handelte, kam es vor allem auf die richtige Wahl des Künstlers an, der dem schönen Schnitzaltare und seiner stilistischen Beschaffenheit in den Formen sich anzuschliefsen, die Donatoren aber im Sinne von Porträtfiguren zu behandeln hatte. Beiden Anforderungen schien am ersten ein akademisch geschulter Maler genügen zu können, den seine Studien und Neigungen zugleich mit den charakteristischen Eigenschaften der besten spätgothischen Figuren bekannt und vertraut gemacht hatten. Auf den Maler Heinrich Nüttgens in Düsseldorf, dessen das Studium der altflandrischen Meister verrathende Madonnendarstellungen auf Ausstellungen der letzten Jahre mehrfach ausgezeichnet waren, sogar durch die Aufnahme einer derselben in die Berliner Nationalgalerie, wandten sich die Blicke der Besteller, die nach beiden Richtungen hin befriedigende Leistung verlangten. Nicht leicht mochte diese erscheinen, zumal der Künstler keine der beiden Donatoren persönlich gekannt und von Münzenberger nur eine etwas unvollkommene Photographie überwiesen erhalten hatte. Es darf ihm aber das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs er seine Aufgabe in jeder Hinsicht gut gelöst hat, was sich schon aus den hier beigefügten Lichtdrucktafeln ergibt.

Vor einem rothen bezw. grünen, durchaus korrekt gezeichneten, weil den Originalen direkt nachgebildeten Teppich mit Granatapfelmusterung stehen auf buntem Fliesenboden die beiden Heiligen, deren von tellerförmigem Nimbus umgebener Kopf allein über den gemusterten Hintergrund in die lichtblaue Luft hinaufragt. Der hl. Johannes, eine in Haltung und Gesichtsausdruck ernste und edle, an Schongauer erinnernde Gestalt, mit im Verhältnifs zum kleinen Kopf wohl etwas zu starken Hals, trägt über der Kameelhaut einen faltenreichen, violett abgetönten Mantel. Neben dem linken Arm wächst hinter dem von der linken Hand getragenen Lamme die Kreuzstange heraus, während die

Rechte auf der Schulter seines Schützlings ruht. Dieser kniet in tadelloser Haltung, ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, vollkommen porträtähnlich, mit dem weifsen, unten roth, nach alter Vorlage, besticktem Rochet bekleidet, welches mit der schwarzen Soutane und Mozetta, wie deren rothem Futterumschlag gut zusammenstimmt. Das an ihm flatternde Spruchband: *Docui populum et enarravi quae fecerat* (Eccl. XII, 9) deutet sein Hauptverdienst an. — Ihm gegenüber kniet auf der anderen Tafel in weifsem mit der Nachbildung einer gewebten Borte garnirtem Rochet und violetter Soutane nebst Mozetta, mit gefalteten Händen der sel. Münzenberger, der durch das Spruchband: *Zelus domus tuae comedit me* (Psalm. LXVIII, 10) in Bezug auf eine wesentliche Seite seines umfassenden Wirkens charakterisirt erscheint. Der hl. Franz, in seinem braunen Habit eine vornehme Erscheinung, nimmt ihn als Namenspatron für sich in Anspruch. Die innigen Beziehungen zwischen den Patronen und ihren Klienten, auch die Treue und Hingebung der letzteren kommen in erhebender Weise zum Ausdruck, und wie sie sich hintereinander gruppiren, von einander wie vom Grunde sich lösend, zeigt den kundigen Meister, dem neben der lebensvollen Auffassung die stilistische Abrundung, die Harmonie zwischen Schrein und Flügeln wohl gelungen ist, wie in der figuralen Behandlung so in der zarten duftigen und doch sehr bestimmten Färbung. Diese ist das Produkt einer sehr geschickten, den altkölnischen und flandrischen Meistern abgelauschten Technik. Die Untermalung ist nämlich durchweg in grauen warmen Tönen gehalten und dem Zusammenwirken von ihnen mit den kalten Lasurauflagen ist die durchsichtige feine Wirkung vornehmlich zu danken.

Das flachgeschnittene, reich entwickelte Rankenwerk, welches ebenfalls im Stichbogen die Gruppen bekrönt und die Verbindung mit dem Schnitzwerk des Schreines wahrt, ist vom Bildhauer Mengelberg in meisterhafter Weise ausgeführt und vergoldet, so dafs die beiden Flügel als eine mustergültige Arbeit bezeichnet werden können, geeignet, den richtigen Weg zu zeigen für die Lösung solcher Aufgaben, die den Künstlern öfter gestellt werden würden, wenn für die Behandlung solcher Fälle ein menschlich wie künstlerisch feineres Verständnifs sich herausbilden würde. Schnütgen.

Gestickte Kaselstäbe in der Aschaffenburger Stiftskirche.

Mit 2 Abbildungen.



Auf einer Kasel von grünem Sammetbrokat in der Stiftskirche zu Aschaffenburg befinden sich, wenn auch nicht mehr in der ursprünglichen Ausdehnung und Anordnung, gestickte Stäbe aus dem Anfang des XV. Jahrh., welche wegen ihrer reichen architektonischen Einfassung, ihrer gut gezeichneten Figuren und ihrer soliden Technik besondere Beachtung verdienen. Aus der Folge ihrer Baldachinstellungen habe ich die besterhaltenen photographiren lassen, und an diese Abbildungen knüpfe ich eine kurze Beschreibung. Zunächst bemerke ich, dafs Figuren wie Architektur noch in der alten wirkungsvollen Modellirtechnik (opus anglicanum) gehalten sind, der Grund aus in Zickzack gelegter Kordelführung gebildet ist, auf welcher Ueberfangstich die Goldfäden festhält. Auf diesen derben Fond ist die aus kräftigen Strebepfeilern sich entwickelnde Architektur aufgetragen, die durch reichgegliederte Sockelunterlage und ihr entsprechende malerische Bekrönung sich auszeichnet, mit starken Anklängen an die hochgothischen Profanmotive. Zwei dünne Säulchen fangen im Hintergrunde die mannigfach gestalteten, ungemein lebendigen Gewölbekonstruktionen auf, und der ungewöhnlich reiche Farbenwechsel erhöht noch die stark ausgebildete perspektivische Wirkung. — Auf dem Kreuz der Rückseite ist die Holzmaserung nachgeahmt; der etwas gelbliche Christuskörper trägt grüne Dornenkrone und goldenen Nimbus. Die darunterstehende schlanke hl. Dorothea hat weifses Kleid mit schwarzen Konturen, blauen Mantel mit hellen Lichtern; die Attribute bestehen aus aufgestickten Goldfäden. — Auf der Vorderseite hat St. Barbara grünliches Ober-, röthliches Untergewand, die Palme grüngelben Ton, der Thurm röthliche und bläuliche Färbung. St. Sebastianus, an einen grünen Stab gebunden, hebt sich mit seinem bläulichen Beinkleid und aufsen blauen, innen dunklrothen Mantel vortrefflich ab, und die neben ihm knieende Figur bewahrt in ihrem Behälter die tödtlichen Pfeile. Schnütgen.





Gestickte Kaselstäbe in der Aschaffenburger Stiftskirche.

Studien zu Giovanni da Fiesole.

II. Fulget crucis mysterium.

Mit Abbildung.



lorenz! San Marco! — Sie wecken Erinnerungen an grofse Tage aus der Geistes- und Sittengeschichte Italiens, ja der Kirche. Gestalten treten aus dem Dunkel der Jahrhunderte hervor, welche die gewaltigsten Gegensätze ihrer Zeit darstellen. Wer aus den „Paradiesespforten" des Battistero tritt und über die ehemalige Via Larga nach der Piazza von S. Marco schreitet, lenkt bald den Blick auf den Palast, den Cosimo der Alte als Wahrzeichen seiner Macht und seiner Kunstliebe aufführen liefs, und in dessen feierlichen Räumen Lorenzo il Magnifico die Politiker und Künstler und Gelehrten des Humanismus um sich versammelte. Weiter ist die Stelle, wo die berühmten Gärten der Medici das Christenthum durch die Weisheit Platos meistern hörten und die antike Kunst den frommen Sinn des Mittelalters belächeln sahen. Und gerade gegenüber — so hart stofsen im Raume sich die Gedanken — erheben sich die Mauern des Markusklosters; jetzt friedlich und schweigend, aber damals drang aus ihnen der Kampfesruf Savonarolas. Flammender, überwältigender als er, hat kein Bufsprediger gesprochen, und nie sind furchtbarere Anklagen erhoben worden, als die, welche der Prior von S. Marco gegen mediceische Kultur und Lebensgenufs richtete. An jenem furchtbaren Fastnachtsdienstag des Jahres 1498 durfte er, vor dem Thore der Klosterkirche stehend und das Sakrament in der hocherhobenen Rechten haltend, im Angesichte des florentinischen Volkes das Gericht des Allmächtigen anrufen für die „Aufrichtigkeit seines Herzens" und die Reinheit seiner Ideale. Im Säkularjahre seines Martyrertodes darf man eher auf Verständnifs rechnen, wenn man an dem Mönche den Reformator der Sitten und des religiösen Lebens und nichts als den Reformator betont.

Der Quell, aus dem seine Seele trank und immer wieder trank, aus dem in den schwersten Stunden ihm Licht und Kraft zuflofs, war das Geheimnifs des Kreuzes. Durch alle seine Predigten klingt es hindurch, und seiner letzten und tiefsten Schrift gab er den Titel „Triumph des Kreuzes" — Triumph gegenüber der Verweltlichung und Zweifelsucht der Renaissancebildung.[1]) Erhaben wie ein prophetisches Gesicht und lebendiger Phantasie voll wie eine künstlerische Komposition ist die Schilderung des Triumphzuges des Gekreuzigten. Auf einem Prunkwagen thront er, mit Dornen gekrönt und seine Wunden und Narben zeigend. In seiner linken Hand ruhen das Kreuz und die Leidenswerkzeuge; in der rechten hält er die Schrift des alten und neuen Bundes; über dem Haupte schwebt eine strahlende Kugel, die wie eine Sonne die ganze Kirche erleuchtet, während zu den Füfsen Kelch und Hostie und die Sinnbilder der übrigen Sakramente stehen. Dem Wagen voran schreiten Propheten, Apostel und Heilige u. s. w.[2]) Tiefer als heutige Geschichtschreiber hat die Dichterin das innere Leben dieses eminent religiösen Geistes erkannt. In »Romola«, dem Meisterwerke ihrer Romane gibt George Eliot dem Seelenführer ihrer Heldin in den ergreifendsten und intimsten Augenblicken das Kruzifix in die Hand.[3])

Wie das erschütternde Wort des Predigers der florentinischen Kunst den Ernst der Formengebung und Stimmung, die schlichte Gröfse

---

[1]) „Triumphus crucis sive de veritate fidei libri IV." (Lugduni Batav. 1633). — Nach dem Proömium will er darstellen „gloriosum crucis triumphum contra huius saeculi sapientes garrulosque sophistas". L. I. c. I. pag. 7 sq. gibt als den leitenden Gedanken an: „Ex admirandis Christi operibus ostendere volumus, eumdem Christum crucifixum esse primam omnium causam et ipsius operationes esse Dei operationes, qui errare non potest." L. II. c. XV. pag. 171: „Omnia, quae ipsius summi boni sunt conditiones, nunquam nisi in Christo crucifixo aeque ut in Deo inventa sunt: is ergo est summum bonum." In seiner Schrift »De simplicitate christianae vitae« (ib. 1638) lautet einer der Hauptleitsätze: „Maximas delectationes christiani habent in contemplatione Christi crucifixi" (l. V. concl. XIV pag. 166).

[2]) Triumphus crucis l. I c. II pag. 10 sqq. — Vgl. dazu über eine Kreuzesvision und über sein in den Hymnen ausgesprochenes Verlangen, selbst gekreuzigt zu werden, P. Villari »Geschichte Girolamo Savonarolas und seiner Zeit. Deutsch von Berduschek« (Leipzig 1868. Die neue Auflage des Originals steht mir nicht zu Gebote) I, 241, 88.

[3]) »Romola« 2 vols (Leipzig, Tauchnitz 1863) B. I ch. XV: "The Dying Message" (I, 177) und ch. XX: „An Arresting Voice" (II, 67).

des Stiles zurückgab,[4]) so hat er ihr auch als beherrschendes Motiv das Drama von Golgotha mit seiner das Schuldbewufstsein so anregenden und doch wieder so versöhnenden Tragik eingegeben. Zu keiner Zeit sind die Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, die Pietà, die Beweinung Christi so häufig und so innig und mannigfach empfunden dargestellt worden, als zu Florenz am Ende des XV. Jahrh. Die Gröfsten, ein Perugino, Botticelli, Filippino, Fra Bartolommeo, ein Giovanni della Robbia, Andrea Sansovino, Michel Angelo haben ihre Kunst mit der Schilderung des göttlichen Schmerzes erfüllt.[5])



Fra Angelico. Die Verspottung Christi (S. Marco in Florenz).

Dieses alles wirft auch Licht auf den Geist, der in S. Marco lebte. Denn Savonarola war in seinen religiösen Anschauungen und seiner Mystik nur der Sohn des noch in seiner ursprünglichen Blüthe stehenden Klosters.

Seit seiner Gründung im Jahre 1436 hatte dieser Konvent die Ordensreform im strengsten Sinne durchzuführen, die alten Ideale zu erneuern gesucht. Sein geistiger Vater, der sel. Giovanni Dominici, hatte als die Grundlage des klösterlichen Lebens einerseits die vollendete Armuth, d. h. die völlige Besitzlosigkeit, und andererseits wissenschaftliche Studien und künstlerische Thätigkeit hingestellt.[6]) Unter dem ersten Prior, dem hl. Antoninus, waren diese

---

[4]) W. Bode „Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einflufs des Savonarola auf die Entwickelung der Kunst in Florenz" (»Jahrbuch der k. preufs. Kunstsammlungen« VIII [1887], 217 ff.) S. 225.

[5]) Ebenda S. 224.

[6]) Dominici, Lettera II (Lettere di santi e beati Fiorentini, raccolte ed illustrate dal dottore Antonmaria Biscioni, Firenze 1736. 4⁰. pag. 107.) — Id. „Un viaggio a Perugia . . . . con alcune sue lettere (»Scelta di curiosità letterarie inedite o rare« . Disp. XLVIII

Ziele mit Begeisterung erfafst und verwirklicht worden. Er selbst schrieb eine Summa theologica und eine Kirchengeschichte (Chronicorum opus) in drei Folianten. Die berühmte Bibliothek entstand, die Tommaso Parentucelli, der nachmalige Papst Nikolaus V., ordnete, und die die erste öffentliche Büchersammlung Italiens war. Zu gleicher Zeit machte Giovanni da Fiesole das Kloster zu einem Heerde kirchlicher Malerei. Diese Bestrebungen empfingen ihren hohen religiösen Schwung aus dem Leben äufserter Entsagung, wie es einst der gefeierte Arme von Assisi gelehrt hatte. Antoninus betonte mit feurigem Nachdruck das grofse Prinzip der Armuth als das unantastbare Grundgesetz des Ordens.[7]) Ebenso Fra Angelico. Als er auf die Wand des obern Korridors die wundervolle Madonna und zu ihren Füfsen S. Dominikus malte, schrieb er auf das geöffnete Buch, das der Heilige in der Hand hält, das sog. Testament des Stifters und liefs ihn die Hand gerade auf den Satz legen: „Paupertatem voluntariam possidete; maledictionem Dei et meam imprecor possessionem inducenti in hoc ordine."[8]) Um die Mitte des Jahrhunderts gab man die strenge Form der Armuth auf, aber Savonarola war es, der sie wieder herstellte und der zugleich mit ihr auch die Studien und die Kunstübung zu neuem Leben in diesen heiligen Mauern zu erwecken suchte.[9]) S. Marco unter seiner Leitung ist nur die Fortsetzung von S. Marco in den Tagen des Beato Angelico: derselbe Geist, der die Gründer leitete, erfüllte auch Savonarolas Wirken und die von ihm beeinflufste Kunst. Darum läfst sich erwarten, dafs auch damals das Kreuzesmysterium über S. Marcos Hallen thronte und den Pinsel des engelgleichen Malers beseelte.

Wir treten in den Kreuzgang, den seine Kunst geschmückt hat, mild und schön, wie ein „Regenbogen auf schmilzender Wolke".[10])

Bologna 1864) let. V pag. 38 — Vgl. auch Marchese »Memorie« I, 181 sg. und A. Rösler »Kardinal Johannes Dominici O. Pr. 1357—1419« (Freiburg 1893) S. 11 f., 19.

[7]) Chronic. opus (Lugduni 1586) P. III Tit. XXIII c. IV § XIII pag. 628.

[8]) Auch auf der Krönung Marias im Louvre, die für das Kloster in Fiesole gemalt war, hat Dominikus dieselbe Buchinschrift.

[9]) Marchese »Sunto storico« (Scritti vari I) p. 154.

[10]) George Eliot »Romola« B. III ch. XXIII (II, 248).

Noch ehe das vor Ergriffenheit zitternde Auge die Stelle im Klostergarten erspähen kann, wo unter einem Strauch von Monatsrosen sitzend Fra Girolamo einst den Bürgern die geheime Offenbarung S. Johannes' auslegte,[11]) der „Prophet" die Prophezie des Neuen Testamentes, wird es gefesselt durch eine grofse Kreuzigung auf der Wand gerade dem Eingange gegenüber. Auf der folgenden Wand blickt uns aus einer spitzbogigen Lünette der im Grabe stehende Christus entgegen: so eben hat man ihn vom Kreuze herabgenommen, noch rinnt das Blut aus den Wundmalen, noch sind die im Tode herabgesunkenen Arme halb in Kreuzesform ausgestreckt. Ueberraschend berührt dann an der dritten Wand die Darstellung, wie der Heiland als Pilger von zwei Dominikanern empfangen wird, ein oft bewundertes, aber nie recht verstandenes Bild. Gerade in die Mitte des Bogenfeldes hat der göttliche Wanderer seinen Stab gestellt, mit der einen Hand ihn aufrecht haltend; quer darüber ist der andere Arm gelegt, der sich mit dem Arm eines der Mönche begegnet und eine gerade Linie, den Querbalken eines Kreuzes, mit ihm bildet. Auch in dieser Gruppe idyllischen Friedens ist das Kreuz der bedeutungsvolle Mittelpunkt.[12]) Der Kapitelsaal birgt das gröfste Wandgemälde, das Fra Giovanni geschaffen hat; das gröfste dem Umfange nach — bedeckt es doch die ganze hintere Wand des mächtigen Raumes — und das gröfste seinem künstlerischen Werthe nach, das auch ein „Leonardo da Vinci weder besser komponirt noch besser gezeichnet hätte, und auf das Rafael stolz gewesen sein würde".[13]) Und wieder ist es der Gekreuzigte, hier zwischen den Schächern hängend und umgeben von den Heiligen der Kirche und der Orden. Auch in dem grofsen Refektorium befand sich ehemals an der Stelle, die seit 1536 das Fresko der wunderbaren Engelspeisung von der Hand Antonio Soglianis ziert, eine Kreuzigung Angelicos.[14])

[11]) Marchese »Sunto storico« p. 144.

[12]) Von allen, die über Fiesole schrieben, hat nur Tumiati pag. 164 dies erkannt und einen mystischen Sinn darin vermutet, ohne ihn zu finden. Ich werde im nächsten Hefte auf die Erklärung des Bildes eingehen.

[13]) Ch. Blanc »Hist. de la Renaissance artistique en Italie« I, 356.

[14]) Marchese »Memorie« I, 292.

So umfängt uns in diesen Sälen und Säulengängen, in denen sich das gemeinsame Leben der Brüder abspielte, überall die erhabene und schwermüthige Poesie des gottmenschlichen Leidens, die künstlerische Offenbarung des unendlichen Opfers. Was werden nun die kleinen Gemächer bieten, wo jene in der Sphäre der Aszese und Kunst athmenden Seelen einsam beteten und meditirten? Man steigt die schwere Steintreppe hinauf zum oberen Stockwerke. Wundersames Gedenken zieht durch das Gemüth, mit flüsternder Melodie, wie der Lufthauch durch die Aeolsharfe. Hier stieg er so oft herab, den Verstand voll schneidender Sätze, das Herz in loderndem Feuer des Eifers, der gewaltige Prediger, wenn er nach S. Maria del Fiore ging, die Sünde mit der Wahrheit des Kreuzes niederzuschmettern. Und über diese Stufen wandelte, auch den unerschöpflichen Gedanken des Kreuzes in seiner Brust tragend und ihn mit dem Morgenroth seiner Phantasie durchwebend, der sanfte und schweigsame Meister, wenn er sich anschickte, die Wohnungen seiner Mitbrüder mit dem Siegel der Kunst zu bezeichnen.

Gleich beim Eingange des Flurs malte er wiederum ein grofses Kruzifix mit Dominikus, der den blutigen Stamm umklammert hält, ähnlich dem Bilde im unteren Kreuzgange. Dann wiederholt sich in dreiundzwanzig Zellen[15]) immer wieder die Szene der Kreuzigung mit dem mannigfaltigsten Wechsel des Ausdruckes und der mystischen Beziehungen. Diese Malereien rühren allerdings nur zum Theile von Fiesoles eigener Hand.[16]) Selbst wenn man bei manchen eine völlig entstellende Uebermalung annimmt, bleiben immer noch solche, die unmöglich aus seinem Pinsel hervorgegangen sein können. Aber auch diese Arbeiten gehen nach Stil und Auffassung auf Angaben des Meisters zurück oder bewegen sich wenigstens in seinem Gedankengange. Jedoch würde Angelico, wenn er selbst diese Zellen in Angriff genommen hätte, die Idee des Kreuzes in wechselvollerer Ausbildung und mit ganz anderer Kraft der künstlerischen Individualisirung vorgeführt haben. Das beweisen die anderen Zellenbilder, die der Mehrzahl nach unzweifelhaft sein Werk sind.

Sie geben als künstlerische Amplifikation des Kreuzigungsthemas Szenen aus der Leidensgeschichte, anfangend mit dem Einzuge Jesu in Jerusalem und dem letzten Abendmahle, welche die Einleitung der Leidensgeschichte bilden. Dann folgen das Gebet am Oelberge, der Verrath, die Geifselung, Verspottung, Kreuztragung, Grablegung, die Frauen am Grabe, Christus im Grabe stehend und von Andeutungen der Passion umgeben, die Begegnung mit Magdalena.[17]) Selbst die Höllenfahrt gehört nach der Dominikanertheologie in den Zusammenhang des erlösenden Leidens und Sterbens; sie bildet seinen Abschlufs.[18]) So

[15]) Im Anschlusse an die heutige Numerirung, die auch Ferd. Rondoni (»Guida del R. Museo Fiorentino di S. Marco«, 2. ediz. Firenze 1876) befolgt, sind es die Zellen 4, 15—23, 25, 29, 30, 36—38, 40—43. Nach Tumiati pag. 188 enthielt auch die Zelle 44 eine Kreuzigung, während Rondoni pag. 92 angibt, der Gegenstand dieses Gemäldes sei nicht mehr festzustellen. Mir war die Zelle nicht zugänglich.

[16]) Rondoni hält 4, 25, 36, 37, 38, 42, 43 für echt, während er alle übrigen dem Bruder Angelicos, Fra Benedetto zuschreibt. Tumiati pag. 189 sg. legt ihm nur 36, 37, theilweise auch 4 bei und äufsert sich über 40—43 gar nicht; alle übrigen theilt er den Gehülfen Fra Benedetto, Zanobi Strozzi, Andrea da Firenze, Domenico di Michelino u. a. zu. Alle diese Namen sind indefs nichts als haltlose Behauptungen. Auch Fra Benedetto sollte man, trotz Vasari II, 506, der ihn zum Miniator und Maler macht, ganz aus dem Spiele lassen, seitdem Milanesi (»Commentario alla vita di Fra Giovanni«, bei Vasari II, 528 N. 1) gezeigt hat, dafs er nur als Schreiber von Chorbüchern thätig war.

Ueber die Urheberschaft der einzelnen Bilder läfst sich ohne genaueste Untersuchung, die mir nicht gestattet war, nicht mit Sicherheit urtheilen. Für Angelicos Werk halte ich 4, 25 (mit Ausnahme einzelner Theile), 36, 37 (nicht ganz), 38, 43 (einzelnes).

[17]) Zellen 1, 2, 7, 8, 26, 27, 28, 33, 34. Von diesen wage ich nur 1, 2, 7 (theilweise) Angelico beizulegen; Rondoni auch noch 8 und 28. Von den übrigen gilt das oben hinsichtlich der Kreuzigungsdarstellungen Gesagte. — Bei der Grablegung (Zelle 2) ist beachtenswerth, dafs zur kräftigen Hervorhebung der Beziehung zur Kreuzigung alle vier Frauen rothe Kleider, die mater dolorosa ein besonders dunkles Roth, haben. Selbst das Tuch, auf dem der Leichnam ruht, ist roth, und die Lilie in der Hand des hl. Dominikus ist im Innern des Kelches roth.

[18]) Zelle 31, zum Theil restaurirt. — Thomas »Summa theol.« III qu. LII a. 1 et ad 1.

Die Ueberlieferung, wonach Angelico dieser, von seinem Prior bewohnten Zelle, gerade die Höllenfahrt bestimmt habe, weil derselbe durch seine Predigt so viele Sünder dem Rachen der Hölle entrissen habe (Beissel S. 40), gibt sich als spätere, nach der Heiligsprechung Antoninus' entstandene, Deutung zu erkennen. Es handelt sich ja nicht um die Hölle, sondern den limbus patrum, und man traut dem theologischen Maler

läfst der Künstler das Geheimnifs des Kreuzes ausstrahlen in seine natürlichen Verzweigungen. Ja, für das Auge des betrachtenden Mystikers dringt sein Licht noch weiter und beleuchtet mit dem purpurnen Scheine des blutigen Opfers auch andere Ereignisse aus dem Leben Jesu.

Die Versuchung in der Wüste, deren Darstellung theilweise zerstört worden ist,[19]) aber selbst in ihren Trümmern noch ein Werk von ungewöhnlichem Werthe ahnen läfst, galt dem hl. Thomas als der Beginn des Kampfes mit dem Satan, der in dem Todesleiden zum vollen Ausbruche kam, und als ein Vorspiel des Sieges auf Golgotha.[20])

Das künftige Leiden wirft seine Schatten auch in die feierliche Stunde der Bergpredigt.[21]) Unter den Zwölfen, die den Heiland tief ergriffen umringen, sitzt auch Judas. Aber während die übrigen durch die hellglänzenden Aureolen verklärt sind, ist die seinige verfinstert: der schwarze Verrath keimt schon in seiner Brust, die Nacht von Gethsemani mit dem gröfsten ihrer Schmerzen kündigt sich an. Im Gegensatze zu dem verloschenen Heiligenschimmer des Verräthers und doch in mystischem Zusammenhange damit flammt über dem Haupte Jesu der blutfarbene Kreuzesnimbus. Angelico hat Judas' Gesicht fast ganz verdeckt gemalt und läfst den lehrenden Meister ihm den Rücken zuwenden; nur leise durfte dieser schneidende Mifsklang die süfse Harmonie der Seligpreisungen stören. Aber dieser Mifsklang ist es doch, der die tiefere Bedeutung des Gemäldes enthüllt. Ein ergreifender Augenblick ist eingetreten, die Züge der Apostel spiegeln hohe Spannung wieder, sie erwarten eine entscheidende Offenbarung von den Lippen des Lehrers, der eben seinen rechten Arm emporgestreckt hat, seinen Worten den durchdringenden Nachdruck zu geben. „Selig sind, die Verfolgung leiden wegen der Gerechtigkeit; denn ihrer ist das Himmelreich. Selig seid ihr, wenn man euch flucht und verfolgt und alles Böse lügnerisch wider euch sagt um meinetwillen" (Matth. V, 10. 11). In dieser Ankündigung von Verfolgungen, die nur die Wirkung seiner eigenen Verfolgung sind, klingt die Bergpredigt aus. Dem gewaltigen Ernst des Inhaltes entspricht die Stimmung des Bildes. Nichts als nackte, scharf gezackte Felsen bilden die Oertlichkeit; auf hartem Gestein, demselben Gestein, auf dem Angelico stets das Kreuz sich erheben läfst, sitzt der dem Kreuze entgegengehende Menschensohn, und sitzen die Martyrer des Apostolates. Indefs ein wunderbarer Lichtglanz ist über die Versammlung ausgegossen, und die meisterhaft verschmolzene Schönheit heiliger Kindeseinfalt und todesmuthiger Männerseelen strahlt aus den herrlichen Gestalten zurück.

In blendender Fülle des Lichtes erscheint auch ein drittes Bild, die Verklärung auf Thabor.[22]) Wie aus Sonne gewirkt ist die Mandorla, in der Christus steht, und die sein Gewand mit mildem Glast durchscheint. Die fast doppelte Gröfse seiner Gestalt im Verhältnifs zu den umgebenden Figuren, und der ekstatische Ausdruck des Gesichtes verleihen dem Bilde eine Majestät und einen Tiefsinn, die in dieser Hinsicht die Transfiguration des Urbinaten weit hinter sich lassen. Jedoch noch etwas anderes macht die Darstellung so fesselnd und geheimnifsvoll. Der Verklärte schwebt nicht, sondern steht auf einer aus schroffem Fels gebildeten Erhöhung, die wiederum dem Kreuzigungsberge genau nachgebildet ist. Seine Arme sind ausgespannt wie bei der Kreuzigung, und die Haltung des Körpers so gerade und starr wie der Kreuzesstamm. Golgotha und Tabor sind eins geworden, der Leidende ist zugleich auch der Triumphirende, das Zeichen des Kreuzes ragt auch in die sich herniedersenkende Herrlichkeit des Himmels.

Neben diesen Passionsbildern läuft eine Reihe anderer Darstellungen. Sie sind dem nie versagenden Thema gewidmet, das der Kunst Fiesoles die duftigsten Blüthen entlockt hat, der Mutter mit dem Kinde.

---

einen ungemein seichten Gedanken und eine plumpe Schmeichelei gegenüber dem Lebenden zu.

[19]) Im Nebenraum der Zelle 32, der ehemals ein besonderes Gemach bildete, das, um die Anlage des grofsen Korridorfensters zu ermöglichen, zur Hälfte vernichtet wurde (Rondoni pag. 27).

[20]) »Summa theol.« III qu. XLI a. 1 et a. 3 ad 3.

[21]) Zelle 32. Auch Tumiati pag. 183 sgg., der dem Bilde eine begeisterte Schilderung widmet, hat das Vorhandensein eines „senso più recondito" gefühlt, ohne ihn zu finden.

[22]) Zelle 6, wie das vorige, ein noch unberührtes echtes Bild. Die Beziehung zur Kreuzigung hat an dieser Stelle auch Beissel S. 32, Förster (»Leben und Werke des Fra G. d. F.« S. 35) folgend, hervorgehoben.

In dem zweiten der oberen Klostergänge sieht man an der Wand die thronende Madonna, den göttlichen Knaben auf dem Schoofse haltend. Diese „sedes sapientiae" ist eine seiner reifsten und stimmungsvollsten Schöpfungen. Die vornehme Pilasterarchitektur des Hintergrundes; die äufserste Schlichtheit der Farbengebung, die das Gold sogar in den Nimben vermeiden liefs; die beschauliche Ruhe der Linienführung; die grofsartige Einfachheit der Anordnung; die ungewöhnliche Tiefe und die göttliche Hoheit im Kopfe der „weisesten Jungfrau"; das segnende Kind, aus dessen entzückenden Augen die Weisheit des Vaters spricht — alles vereinigt sich zu dem Eindruck, dafs hier einer der mafsgebenden Gedanken des Beato liegt. In dem ersten Gange hatte er die grofse Kreuzigung mit Dominikus zu den Füfsen des Sterbenden gemalt, als Leitmotiv zu den zahlreichen Passionsbildern der Zellen. Hier, in dem zweiten Gange, wird der Prolog gesprochen zu den Mariendarstellungen, die sämmtlich in den dem Gemälde gegenüber liegenden Zellen sich befinden.[23]) Dort war der beherrschende Ton für das geistliche Leben der Mönche angegeben, weshalb der Ordensstifter als ihr Vertreter unter dem Kreuze kniet. Hier kommt das Verhältnifs des Klosters zu der Familie des hochherzigen Stifters zur künstlerischen Aussprache. Darum wird die friedliche Szene gewählt, wo das Kind von den Knieen der huldreichen Mutter die eine Hand zum Segnen erhebt und mit der anderen die von Kronreifen umgebene Weltkugel hält, das Symbol der fürstlichen Gewalt, wie der Medicäer sie über Florenz ausübt. Darum sind neben den Titelheiligen des Klosters (S. Markus) noch Cosmas und Damianus, die Patrone Cosimos und seines Hauses, und die Namensheiligen seines Vaters (Johannes Ev.) und Sohnes (Petrus Martyr) und Enkels (Laurentius)[24]) als Thronassistenten gestellt, denen dann als Vertreter des Ordens noch Dominikus und Thomas von Aquin beigesellt sind. So erscheint hier der Ausdruck des Dankes und der religiösen Geistesgemeinschaft mit den Medici in sinnigster Weise verbunden mit der Idee der menschgewordenen Weisheit. Um diese letztere für sich allein und mit ausdrücklicher Hinwendung auf den Predigerorden darzustellen, ist in der elften Zelle die Jungfrau auf dem Throne mit dem segnenden und die Weltkugel haltenden Kinde wiederholt. Jedoch sind diesmal nur die zwei grofsen Gottesgelehrten, S. Augustinus und S. Thomas, als Träger der theologischen Weisheit beigegeben, von denen der eine mit seiner Wissenschaft ganz in dem anderen wurzelt, und der Kirchenvater zugleich als Protektor des Ordens und geistiger Urheber seiner Regel galt.[25])

Das erhabene Thema des göttlichen Sohnes und seiner Mutter findet den jenseitigen Abschlufs in der Krönung Mariens (Zelle 9). Auf Wolken sitzend, die wie auch die Gewänder von der blendenden Glorie des Himmels durchhaucht sind, empfängt sie mit unbeschreiblicher Grazie und mit dem Lächeln der „visio beatifica" auf den Lippen die Krone und nimmt neben dem Eingeborenen Platz — für ewig die jungfräuliche Mutter vereint mit dem Kinde. Aber wie bezeichnend für die Absicht des Künstlers, dafs hier keine ätherischen Engelsgestalten, die sonst auf keinem seiner Krönungsbilder fehlen,[26]) die Handlung umgeben, und dass keine süfse Musik die Himmelsräume durchhallt! Diese Krönung darf, wie alle Mariendarstellungen hier, ihren Glanz nur fallen lassen auf S. Marco

[23]) Verkündigung (Zelle 3), Maria vor dem neugeborenen Kinde (Zelle 5), Krönung (Zelle 9), Darstellung im Tempel (Zelle 10), thronende Madonna (Zelle 11). Nur die Anbetung der Weisen (Zelle 39) befindet sich auf einem andern Korridor. Es war eben die für Cosimo von Medici bestimmte Gastzelle, die aus praktischen Gründen an der andern Seite des Klosters lag und doch mit Rücksicht auf ihre Bestimmung gerade diese Darstellung forderte. S. unten Anm. 31.

[24]) Die Hinzufügung des hl. Laurentius beweist, dafs das Bild nach 1448, dem Geburtsjahre Lorenzos entstand. Schon Rio II 316 hatte aus stilistischen Gründen (wogegen Supino pag. 124 sg. Bedenken geltend macht) das Bild in die letzten Lebensjahre gesetzt. Die hier und da geäufserte Vermutung (z. B. Milanesi »Commentario«, bei Vasari II, 531 Nr. 2), A. habe seinen römischen Aufenthalt durch eine zeitweise Rückkehr nach Toskana unterbrochen, wird durch die obige Datirung zur Gewifsheit. Vielleicht hängt damit auch die Nichtweiterführung der Arbeiten in Orvieto zusammen.

[25]) Vgl. Cartier pag. 146. — Tumiati pag. 189 spricht dieses Bild dem A. ab wegen des Madonnentypus und der Zeichnung der Hände. Indefs vermag ich in dem Typus nicht mehr Abweichung zu finden, als auch sonst in seinen Madonnen vorkommen. Dafs sich Spuren der Arbeit von Gehülfen finden, kann zugegeben werden.

[26]) Selbst auf der ganz kleinen Krönung in der Akademie, die nur die beiden Figuren Christus und Maria enthält, sind neun geflügelte Engelsköpfe angebracht.

und seine Ordensideale. In visionärem Schauen, die Hände in einförmigem Rhythmus, wie es der Verzückung entspricht, zur Anbetung ausgestreckt, knieen sie unten: der Evangelist Markus, Petrus der Martyrer, Dominikus, Thomas von Aquin, und ihnen beigeordnet und die geschichtlichen Zusammenhänge des Dominikanerordens andeutend, Franz von Assisi, der heilige Freund des Stifters, und Benedikt, der Vater des ganzen abendländischen Mönchthums.

Alle übrigen Schilderungen der göttlichen Mutterschaft lenken wieder hinüber zur Hauptidee, zum Geheimnifs des Leidens. Durch einen beigefügten und sofort in die Augen springenden Zug sind sie in nähere Beziehung zum Kreuzesopfer gesetzt.

Bei der Geburt Christi liegt das Kind, um dessen Köpfchen schon die rothe Kreuzesaureole spielt, vollständig nackt auf dem Boden[27]) und breitet die Aermchen halb der anbetend vor ihm knieenden Mutter entgegen, halb in Kreuzesform aus, ähnlich der rituellen Haltung des Priesters beim Opfer: der Anfang des Lebens ist auch der Anfang des Leidens und nur die Vorbereitung zum Tode. Zugleich ist der in den Madonnenbildern waltende Gedanke der Weisheit festgehalten durch die hinter Maria knieende hl. Katharina von Alexandrien, die Beschützerin der Wissenschaft. Beide Anklänge, der an die thronende Weisheit und an das blutige Priesterthum, kehren wieder in der Darstellung Christi im Tempel.[28]) Simeon, in der Kleidung des alttestamentlichen Priesters, trägt, wie ein lebendiger Altar, das Kind auf seinen Armen, und vor diesem steht Maria, die Arme ausgestreckt, verlangend und doch zugleich in der Gebetshaltung des opfernden Priesters. Zur Seite erblickt man Petrus Martyr, von dessen Haupte das frische Blut herabrinnt, der Nachfolger des Gekreuzigten im Opfertode. Ein Kopf von vollendeter Durcharbeitung ist der greise Simeon. Schmerzlicher Ernst und eine aufblitzende Erkenntnifs zucken durch dieses Gesicht. Die mit einem Anfluge von Starrheit auf das geheimnifsvolle Kind gerichteten Augen scheinen in prophetische Fernen zu blicken und den furchtbaren Schlufsakt des Eröserlebens vor sich zu sehen. Kein Zweifel, er wird sich jetzt zu Maria wenden: „Siehe, dieser ist gesetzt zu einem Zeichen, dem widersprochen wird, und deine eigene Seele wird ein Schwert durchdringen" (Luc. II, 34, 35). Als verzückte Zuschauerin wohnt der Opferung bei die hl. Katharina von Siena. Der schwarze Mantel der Dominikanerin des dritten Ordens macht sie kenntlich.[29]) Wie im vorigen

[27]) Ob hier (Zelle 5) zum ersten Mal das Kind in dieser vollendetsten Erniedrigung vorkommt? Mir ist kein früheres Bild, wo das Kind vollständig entblöfst auf dem Boden liegt, bekannt. Pesellinos Gemälde (H. Detzel »Die christliche Ikonographie«, Freiburg 1894, I, 186) ist eine Nachahmung Fiesoles. — Dafs in dem geistigen Kreise Angelicos gerade diese Vorstellung betont wurde, zeigt der hl. Antoninus, lett. III (Biscioni pag. 198): „in luogo fredissimo nasce Gesù in terra, gnudo". Im Zusammenhange damit steht es, dafs Dominici, lett. XI (Biscioni pag. 136) hervorhebt, Christus sei nackt ans Kreuz gestiegen. — Beachtenswerth ist, dafs von den vier Engeln, die über dem Stalle schweben, nur die zwei äufsersten anbetend dem Kinde zugekehrt sind, die zwei andern aber, gleichfalls in anbetender Haltung, im Profil gegeben und mit den Gesichtern einander zugewandt sind, einen gröfseren Zwischenraum zwischen sich lassend. Es ist wohl unzweifelhaft, dafs in diesem sich etwas befand, dem ihre Anbetung galt, was jedoch bei der starken Erneuerung, die das Bild erfuhr, weggefallen ist. Ich vermuthe ein Kreuz oder ein anderes Symbol der Passion.

[28]) Zelle 10. Es ist der Hauptsache nach, besonders in den Köpfen, von A.; anderes ist von fremder Hand oder ungeschickt restaurirt.

[29]) Rondoni pag. 15 hält sie für die sel. Villana, ebenfalls aus dem dritten Orden, aber schon Beissel S. 32 hat nach Rios Vorgang richtig Katharina v. S. erkannt. A. hat allerdings die sel. Villana einmal dargestellt, nämlich auf der kleinen Kreuzabnahme in der Akademie (Sala di B. Angelico nr. 246). Da diese für die Bruderschaft di S. Croce del Tempio bestimmt war (vgl. Rio II, 314), die ihren Sitz in S. Maria Novella hatte, wo auch das Grab der Seligen sich befindet, so war ihre Darstellung durch besondere Umstände, die für S. Marco nicht zutreffen, begründet. Dagegen hat A. die hl. Katharina auch sonst mehrfach abgebildet. So in einem jetzt verschwundenen Gemälde in S. Maria Novella (Vasari II, 507); ebenso in der Predella des von ebenda stammenden Tabernakels in Zelle 34, wo sie durch die Inschrift sichergestellt ist; Cartier pag. 145 findet sie mit Recht auch auf dem Louvrebild, wo Schlegel und Beissel Klara sehen. Dafs A. es wagte, ihr den Heiligenschein zu geben, trotzdem sie erst 1462 kanonisirt wurde, darf nicht Wunder nehmen, da sie von den reformirten Dominikanern als Heilige betrachtet ward. Dominici (»Il libro d' amore di carità«. Ed. Ceruti, Bologna 1889 [Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua] c. 25 pag. 267) schreibt: „Trionfa la sua santa memoria per tutto il mondo", und der Suor Paola empfiehlt er: „ferventi orazioni alla Beata Caterina, la quale secondo il corpo fu da Siena . . . . e secondo l'anima fu, e sempre

Bilde ihre gefeierte Namensgenossin, die Schutzheilige der Hochschule, die wissenschaftliche Theologie vertritt, so vertritt sie die mystische Weisheit,[30]) die ebenfalls ihren Quell im „Sitz der Weisheit" hat.

Heitere Festesstimmung umfängt uns vor dem letzten der Maria mit dem Sohne gewidmeten Bilder. In der Zelle (39), deren sich Cosimo bediente, wenn er dem Glanze und der Lust einen Augenblick entfliehend im Kloster weilte, um der jenseitigen Dingen zu gedenken, hat der Frate in verehrungsvoller Anerkennung der königlichen Macht des Medicäers den Zug der Könige gemalt, wie sie anbetend vor dem Kinde auf dem Schoofse der Mutter niedersinken.[31])

Allein selbst in diese Komposition liefs er ernst und nachdrücklich die Passion hineinspielen. In einer Nische, die mitten in das freudeglänzende Gemälde hineinschneidet, brachte er die Halbfigur des Königs der Schmerzen an, den Leib mit frischen Striemen bedeckt und die Wundmale von Blut strömend, und hinter ihm liefs er geheimnifsvoll den Balken des Kreuzes hervorschimmern.[32])

So ist es denn allenthalben der Geist des leidenden und sterbenden Erlösers, den Angelicos Pinsel eindrucksvoll auf den Räumen des Konventes ruhen läfst.[33]) In das Myste-

sarà del cielo" (Biscioni lett. IV pag. 112). Antoninus, A.'s Prior, sagt: „Arbitror ambigere neminem, plurimos beatos utriusque sexus, non canonizatos ab ecclesia, non fuisse minoris meriti et inferioris gloriae multis catalogo sanctorum adscriptis . . . . Et inter hos existimo esse b. Catharinam de Senis, sororem de poenitentia". (»Chronic. opus« P. III, Tit. XIII c. XIV pag. 692 sq.) Schon ihr Zeitgenosse und Freund, der Dominikanergeneral Raimund von Capua, bemühte sich um ihre Heiligsprechung. S. »Leggenda minore di S. Caterina da Siena e lettere dei suoi discepoli«, Ed. F. Grottanelli [»Collezione« etc.], (Bologna 1868), lett. XLI pag. 336.

[30]) Der Florentiner Feo Belcari, A.'s Zeitgenosse, feiert die „Wissenschaft" Katharinas in einer „Laude", von der ich den Anfang der ersten und fünften Strophe hersetze. Ich entnehme sie einer kleinen, nur ein paar Blätter umfassenden Druckschrift, die ohne Titel und Herausgeber 1864 in Siena erschien.

„Deh! prendi questa Vergin per tua stella
Anima mia, se vuoi salute e pace;
Costei del vero Dio sposa novella
Ripiena fu di scienza verace."

„Leggi e releggi, tu non troverai,
Già fa mill' anni, una simil Santa,
Di carità sì risplendienti rai,
Di sapienza e di dottrina tanta."

[31]) Supino pag. 121 sg. hält es mit „allen Kritikern" für wahrscheinlich, dafs dieses Bild die Erinnerung festhalten sollte an die Thatsache, dafs in jener Zelle Papst Eugen IV. übernachtete, als er der Einweihung der Klosterkirche beiwohnte, die am Dreikönigentage 1442 stattfand. Er will jedoch die Möglichkeit nicht ausschliefsen, dafs die Malerei ohne alle Nebenrücksicht entstand. Gegen letztere Annahme spricht aber der Umstand, dafs sich die Anbetung der Könige, an sich betrachtet, in die Gesamtreihe der Bilder mit ihrer einheitlichen Idee nicht einfügen will. Die andere Annahme dürfte zu weit hergeholt und zu äufserlich sein. Sie zwingt ferner zu der innerlich sehr unwahrscheinlichen Folgerung, der Künstler habe den für den fürstlichen Wohlthäter des Klosters bestimmten Raum Jahre lang ungeschmückt gelassen, während er in den übrigen Zellen seinen Pinsel walten liefs. Hingegen liegt die oben vertretene Beziehung sehr nahe, zumal auch sein bester Schüler, Benozzo Gozzoli, in der Kapelle des Medicäerpalastes (Palazzo Riccardi) ebenfalls den Zug der Könige zur Verherrlichung der Familie malte, offenbar in Nachahmung des Meisters.

[32]) Ueber drei noch nicht erwähnte Bilder, die beiden Verkündigungen und die Taufe Christi (Zelle 24), die auch mit den Kreuzesdarstellungen zusammenhängen, später!

[33]) Bisher begnügte man sich damit, entweder zu sagen, es sei die „Geschichte des Neuen Testamentes" (Vasari II, 508), oder es seien wenigstens die „Hauptepisoden aus dem Leben Christi" (Supino pag. 122, 114) dargestellt, oder sprach von „leichten Improvisationen" ohne bestimmten Plan und hervorgegangen aus „momentanen Stimmungen und besonderen Umständen" (Förster »Gesch. d. ital. Kunst« III, 206 und »Leben und Werke des Fra G. d. F.« S. 42), allenfalls nahm man an, dafs es seien „Liebesgaben seiner Kunst an seine Zellengenossen . . . . wobei er wahrscheinlich die Beziehungen zu ihren besonderen Schutzpatronen oder Andachtsübungen im Sinne gehabt habe" (Förster, »Gesch.« a. a. O. und Beissel S. 35). An eine Illustration des Lebens Jesu läfst sich schon deshalb nicht denken, weil eine ganze Reihe dieser herkömmlichen und zum Theil auch sonst von A. dargestellten Gegenstände, wie die Flucht nach Aegypten, Kindermord, Jesus als Knabe im Tempel, die Wunder u. s. w. fehlen. Die Annahme, dafs die Schutzpatrone der einzelnen Mitbrüder u. dergl. mafsgebend gewesen seien, scheitert an der Thatsache, dafs nur eine sehr beschränkte Zahl von Heiligen ausgewählt wurden und diese mehrfach wiederkehren (vgl. unten Anm. 38), und dafs in den Klöstern die Zellenbewohner sehr oft wechselten. Wie mag man endlich sich nur vorstellen, dafs ein so sorgfältig arbeitender und gedankenreicher Künstler bei einer so grofsen Aufgabe, wie es die Ausschmückung des eben erbauten Klosters war, sich der Laune und dem Zufall überliefs! Die Gründung von S. Marco war ein sehr bedeutsamer Schritt in der Reform, jener Reform, für die auch A. mit ganzer Seele begeistert war. Mufste sich ihm da nicht von selbst der Wunsch aufdrängen, etwas Grofses und Einheitliches zu schaffen, und den neuen Geist in den Bildern ausstrahlen zu lassen? Einen eng

rium des Kreuzes sollte sich hier das Leben versenken und aus ihm mit der Gluth des klösterlichen Ideals erfüllt für die Welt wieder emporsteigen. Vor vierhundert Jahren wäre der die Malereien betrachtende Fremdling aus seinem Sinnen aufgeweckt worden durch die aus der Kirche herüberdringenden, erhaben klagenden Psalmentöne. S. Marco hatte ein eigenes Votiv-Offizium vom hl. Kreuz, lange bevor solches in allgemeinen Gebrauch kam.[34]) Was aus den Bildern mit der Poesie der Farben sprach, klang wieder in den Hymnen und Antiphonen, welche die Brüder im Chore sangen.

Es ist oben berührt worden, wie die Begründer des Klosters auf die anfängliche Strenge des Ordens zurückgehen wollten. Auch das Werk des Malers gedachte nur den Ueberlieferungen aus dessen ehrwürdiger Urzeit zu folgen. „Die alten Brüder", schreibt sein Prior, „hatten in ihren Zellen und Wohnräumen Bilder der Jungfrau mit dem Sohne und Bilder des Gekreuzigten, wie er am Kreuze hing, unter dem seine Mutter Maria sich befand."[35]) Das war für Fra Giovanni das Programm, das, wie wir sahen, mit fruchtbarster Individualisirung und einer Fülle geistreicher Beziehungen zur Durchführung kam. In die zerstreuten und den verschiedensten Motiven entsprungene Bilder verstand er, Einheitlichkeit der Idee hineinzulegen, indem er das Geheimnifs des Kreuzes über alle aufgehen liefs.

Jener Satz des hl. Antoninus enthüllt uns auch noch eine andere Seite an den Malereien: unter dem Kreuze die Mutter, als Zeugin des Mysteriums die „virgo prudentissima", die da besser als ein Gottesgelehrter die Qualen ihres Eingeborenen verstand und tiefer als die tiefste Mystik sie in ihrem grofsen Herzen mitdurchlebte. So war es offenbar der Wunsch des Priors, und der Frate führte ihn aus mit der ganzen Feinsinnigkeit und Glaubensfülle seiner Phantasie. Bei den Kreuzigungsbildern der Wandelgänge vermied er die Gestalt der Schmerzensmutter: für die vorüber eilenden Schritte war ihr Seelenleid zu zart und zu geheimnifsvoll, und hier forderte sie auch die Ordensüberlieferung nicht. Aber im Kapitelsaale, wo die Mönche sich Rechenschaft von ihren Gelübden gaben, und in den Zellen, wo sie die weihevollen Stunden persönlichster Andacht durchkosteten, fehlt sie nie.[36]) Doch erscheint sie nicht allein, sondern stets von Dominikus[37]) oder anderen Heiligen begleitet.[38]) Ebenso ist es in den aus der Leidensgeschichte genommenen[39]) oder zu ihr in Beziehung gesetzten Darstellungen.[40]) Während indefs die Gottesmutter

geschlossenen Cyklus zu wählen, verbot die Oertlichkeit, da die Darstellungen auf Räume, die nicht mit einander in Verbindung standen, vertheilt werden mufsten.

[34]) Marchese »Memorie« I, 159 sg.

[35]) Antoninus »Chron. opus« P. III Tit. XXIII c. III § I pag. 612.

[36]) Allerdings in den Zellen 15—21, die sämmtlich den Kruzifixus enthalten, kommt sie nicht vor. Aber diese sind eben nicht von A. gemalt (s. oben Anm. 16). In allen, nr. 19 ausgenommen, erscheint Dominikus unter dem Kreuze, augenscheinlich in Nachahmung der Kreuzigung des Korridors. Vielleicht liefse sich daraus schliefsen, dafs jene Zellen überhaupt erheblich später ihre Bilder erhielten, als die künstlerische Idee A.'s und Antoninos nicht mehr lebendig war. Der Maler hat sein Vorbild nur äufserlich kopirt.

[37]) So in den Zellen 4 (hier aufserdem noch Johannes und der büfsende Hieronymus), 22 (wo die Figur des Heiligen allerdings von „profaner Hand" zerstört worden ist, vgl. Rondoni pag. 22), 23, 25 (hier aufserdem noch die das Kreuz umfassende Magdalena), 29, 30.

[38]) So in den Zellen 36 mit Magdalena, 37 mit Johannes, Dominikus und Thomas v. A., 42 mit Martha, Johannes und Thomas v. A., 43 mit Johannes, Magdalena und einem Dominikaner.

In der Zelle 38, die den Vorraum zu der Medicäerzelle bildet, steht Maria mit Cosmas, Johannes und Petrus M. unter dem Kreuze. Der Grund für diese Wahl ist klar: es sind die Namensheiligen des Cosimo, seines Vaters Giovanni und seines Sohnes Piero. „*Mulier ecce filius tuus*" lautet die Inschrift, die aus dem Munde des sterbenden Erlösers hervorgeht: er überträgt seiner Mutter den Schutz des Hauses Medici. Angelico spricht hier sein künstlerisches Gebet für das ewige Heil des Wohlthäters und der Seinen.

[39]) In den Zellen 2 (Grablegung), 7 (Verspottung), 8 (Frauen am Grabe), 26 (Christus im Grabe stehend), 27 (Geifselung), 28 (Kreuztragung). Nur beim „Noli me tangere" (Zelle 1) ist Magdalena ganz allein mit dem Auferstandenen. Der intime Charakter dieses unsäglich erhabenen und doch auch so zart aufgefafsten Vorganges duldete keine Zeugen. Beim Gebet am Oelberg (Zelle 34) mit Maria und Martha, die durch Inschriften in den Nimben bezeichnet sind, hat der Künstler der mystischen Bedeutung zu Liebe, die in den beiden Frauen die Typen des beschaulichen und thätigen Lebens sah, die Madonna durch die gleichnamige Schwester von Bethanien ersetzt. Nur beim Abendmahl (Zelle 35) erscheint Maria allein, wenn diese Frauenfigur nicht anders aufzufassen ist.

[40]) Dafs die Madonna bei jenen Darstellungen, in denen sie an dem geschichtlichen Vorgange selbst betheiligt ist (Geburt Christi, Darstellung im Tempel), nicht noch besonders hinzugefügt, sondern durch eine weibliche Heilige ersetzt ist (Katharina v. Alex. und

überall als die Schmerzenreiche aufgefafst ist, die entweder als ein Bild erschütternder Seelenangst oder heiligster Ergebung den Kreuzesweg mit dem Sohne wandelt, ganz eng mit ihm zur Einheit der „passio" und der „compassio" verbunden, sind die beiwohnenden Heiligen behandelt als die Vertreter der erlösten Menschenseele, in deren Frieden das Geheimnifs erleuchtend und entflammend seinen Strahl wirft. Sinnend, empfindend, bewundernd, anbetend folgen sie dem göttlichen Drama, das vor ihren Augen sich abspielt.

Als ein Beispiel mag die Verspottung dienen, die zugleich auch am besten zeigt, wie der Künstler das geschichtliche Ereignifs nicht um seiner selbst willen schildert, sondern nur als den wirkenden Hintergrund des leidenden Gottes, der das in wechselnden Szenen sich vollziehende Leiden in seiner Person stets ganz und in seiner ganzen Unermefslichkeit darstellt. In schmerzverklärter Schönheit und Majestät sitzt er da, so einsam und feierlich wie auf dem Throne der Ewigkeit. Darum durfte die Binde sein Antlitz nicht verhüllen, das alle nach Versöhnung und Frieden lechzenden Herzen mit mildem Erbarmen aufrichten wird. Das Rohrscepter und den Reichsapfel gaben sie ihm höhnisch in die Hände; aber er trägt sie mit feierlicher Hoheit, denn es sind die wirklichen Abzeichen seines im Leiden sich vollendenden Königthums. Und unten auf den Stufen die mater dolorosa! Ihre mütterliche Liebe kann das Schauspiel der Mifshandlung nicht ertragen und hat deshalb das Gesicht weggewandt und wehrt mit der Rechten dem entsetzlichen Anblick. Das Auge wie verloren in den endlosen Gedanken dieses Leidens, duldet sie es heldenhaft in ihrem Innern mit, nicht verzehrt von brennendem Schmerze oder ohnmächtig zusammensinkend, wie die giotteske Schule es liebte, sondern mit Ergebung das Haupt leicht auf die linke Hand stützend. Wie verschieden davon ist der hl. Dominikus, eine Figur von unvergänglichem Reize! Ob je ein Pinsel das Bild eines meditirenden Mystikers schöner wiederzugeben vermag? Die leichte und elastische Haltung, die geschmeidigen Hände, die vollen Formen des Jünglingskopfes spiegeln in dem Ahnherrn des Predigerordens die nimmer verblühende Jugend einer keuschen Seele wieder.[41]) Hellstes Licht umfluthet Jesu Gestalt und spielt auch um den mystischen Denker. Aus dem Buche, das auf seinen Knieen ruht, ist ihm eben eine grofse Wahrheit aufgeleuchtet und wirft auf sein Angesicht den Wiederschein tiefen, aber sanften Ernstes. Ganz in sie möchte der Geist sich versenken, aber sie ist unermefslich, denn sie ist das Leidensmysterium eines königlichen Herzens. Warum doch sinnt der Heilige so lange, lange an den Stufen dieses Thrones der Schmach?

Wenn in diesem Augenblicke der Beato, die Kapuze tief über das Haupt gezogen, wie ihn das Grabmal in S. Maria sopra Minerva zeigt, in die Zelle träte und unsere Frage hörte, würde ein seliges Lächeln über die hageren Züge gleiten und er würde den Finger an den Mund legend flüstern: Es sind meine weifsen Brüder, die, so lange der Orden blüht, und S. Marco steht, betrachten und mit Herzensgluthen umfassen sollen ihren sterbenden Erlöser. Darum habe ich hingestellt an die Orte seines Leidens unsere grofsen Leuchten und Vorbilder: S. Dominikus den süfsen Vater, S. Petrus den Blutzeugen, S. Thomas den Lehrer; die Helden der Bufse Hieronymus und Magdalena;[42]) Johannes[43]) und Martha, die Ideale der kontemplativen und werkthätigen Liebe; die hl. Katharina, die Schirmerin unserer Wissenschaft, und auch — und hierbei würde sein Auge aufstrahlen — die wunderbare Jungfrau von Siena, welche Mutter und Geistesführerin war unserer jungen Kongregation von Toskana.

---

v. Siena), begreift sich von selbst. Dafs ferner in den figurenreichen Kompositionen der Höllenfahrt (Zelle 31), Bergpredigt (Zelle 32) und des Verrathes (Zelle 33) jeder Zuschauer fehlt, erklärt sich aus der Enge des Raumes.

[41]) Seine ihres Könnens sich bewufste Kunst verschmäht in S. Marco stets das Liliensymbol (eine durch den besonderen Zweck begründete Ausnahme, s. oben Anm. 17) und drückt die Keuschheit durch engelgleiche Jugend aus.

[42]) Der hl. Katharina war durch Jesus und Maria die hl. Magdalena als „Lehrerin und Mutter" zugewiesen worden (Antoninus »Chron. opus« P. III Tit. XIII c. X §. 1 pag. 694). Katharina spricht mit lebhafter Begeisterung von der „süfsesten Magdalena", die „aus Liebe von Sinnen" ist. (»Le lettere di S. Caterina da Siena«, Ed. N. Tommaseo, Firenze 1860, lett. 61 [I. 264]). Antoninus handelt in einem ganzen Briefe über sie (Lett. VIII, Biscioni pag. 224 bis 226).

[43]) Antoninus Lett. III (Biscioni pag. 194) bezeugt die besondere Verehrung für den Evangelisten, „den Adler, den grofsen Johannes".

Die hl. Katharina Benincasa hatte in der schrecklichen Zeit des grofsen Schismas als ein Schutzengel des Papstthums gewaltet, und ihre hehre Erscheinung hatte allein noch einen versöhnenden Schimmer auf Italien und die Kirche geworfen. Ihr Feuergeist war auch Anstofs und treibende Kraft gewesen für die Reform des Predigerordens, zu dessen Zweige von der Bufse sie selbst gehörte. Der General Raimund von Capua, durch den die Erneuerung begann, stand ganz unter dem heiligen Zauber der Ekstatischen. „Wie wird glücklich meine Seele sein", schrieb sie ihm, „wenn ich Euch sehe hoch über alle anderen erhoben, gebannt und gefestigt in Eurem Ziele (obietto), Christus dem Gekreuzigten. — Eilet, eilet Euch mit ihm zu verbinden und verschliefst Euch in die Wunden des gekreuzigten Christus. (Und dann) freuet, freuet Euch und frohlocket; denn die Zeit nähert sich, wo der Frühling uns reichen wird die duftenden Blüthen (des verjüngten Ordens)."[44]) Das Werkzeug für das Reformwerk in Toskana war der Florentiner Giovanni Dominici.[45]) Auch er war ein geistiger Sohn der hl. Katharina. In S. Maria Novella zu Florenz hatte er als Jüngling sie oft in dem Zustande visionären Schauens gesehen[46]) und dann in Pisa ihren Umgang genossen.[47]) Seine Gründung war das Kloster in Fiesole, wo der hl. Antoninus und der jugendliche Künstler aus dem Mugello ihr Noviziat begannen und im Geiste des Priors Dominici und der Heiligen von Siena erzogen wurden.[48]) Als der fruchtbarste und glänzendste Sprofs dieses Konventes entstand dann im Jahre 1436 S. Marco und wurde der Hauptsitz der reformirten Kongrègation. Unter den Mönchen, die Psalmen singend in seine Mauern einzogen, war auch Fra Giovanni da Fiesole, und die erhabenen Gedanken Katharinas, die sich auf die Zellen niederliefsen, schwebten auch über seinem Genius. Wenn wir den tiefsten Inhalt seiner Schöpfungen verstehen wollen, so müssen wir das Buch ihrer Mystik aufschlagen, die eine wahre Mystik des Kreuzes ist.

In Siena, nahe bei dem Hause der Begnadigten, sprudelt aus der Erde Busen mächtig und geheimnifsvoll die altberühmte „Fonte Branda", die Dante auf der Jenseitswanderung als die schönste Quelle preist, die er aus seiner irdischen Erinnerung kennt.[49]) Solche Wasser rauschen für den, welcher der mystischen Theologie der Sienesin lauschte, auch bei den Bildern in S. Marco. (Forts. folgt.)

Bonn. Heinrich Schrörs.

[44]) Lett. 226 (l. c. III, 265, 267).

[45]) Rösler a. a. O. S. 10.

[46]) Dominici Lett. IV (Biscioni pag. 18).

[47]) Rösler S. 2 ff.

[48]) Wahrscheinlich war Angelico noch durch Dominici persönlich in den Orden aufgenommen worden (Marchese »Memorie« I, 182).

[49]) Inf. XXX, 78.

Bücherschau.

Da der für die Bücherschau ohnehin knapp zugemessene Raum in diesem Jahrgang noch weitere Beschränkung erfahren hat, so haben leider manche Referate zurückgelegt werden müssen und können jetzt nur in reduzirter Form zum Abdruck gelangen. D. H.

Das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort. Dargestellt von Ludwig Glötzle, Historienmaler in München und Dr. Alois Knöpfler, Professor der Kirchengeschichte an der Universität München. Neun Heliogravüren. Herder, Freiburg 1898 (Preis eleg. geb. 14 Mk.).

Ueber das Gebet des Herrn die Stimmen der alten Kirche, also die Erklärungen der ersten Kirchenlehrer zu vernehmen, hat etwas so Verlockendes, dafs eine solche Zusammenstellung als längst vorhanden erscheinen sollte. Dem Prof. Knöpfler blieb es vorbehalten, sie zuerst zu veranstalten, und was er bei seinen Studien der Kirchenväter an bezüglichen Notizen mit Mühe gesammelt und pietätsvoll zu einem herrlichen Kommentar mosaikartig gefügt hat, ist ein Andachtsbuch voll Erleuchtung, Frische und Kraft geworden, wie ein Echo aus den Katakomben. Dafs zum Text das Bild begehrt wurde, begreift sich leicht, und in dem Maler Glötzle fand sich der geschickte Illustrator. Seine Aufgabe war nicht leicht, denn es handelte sich um die Darstellungen abstrakter Ideen, um neue Bilder, für die es an alten Vorlagen fehlt, die sonst leichter über die Schwierigkeiten hinweghelfen. Auf ganz neue Entwürfe kam es an, welche die einzelnen Bitten in gemeinverständlicher Weise erläutern sollten. Schon bei der Illustration der Anrede kommt dieses Bestreben in Figuren zur Geltung, die direkt dem modernen Leben entnommen sind. Bei mehreren Bitten wiederholen sie sich, namentlich bei der um das tägliche Brod und um die Bewahrung vor der Versuchung, die sogar, und wohl übertrieben, in einer Trink- und Tanzszene

sich ausdrückt. Die Geschicklichkeit, mit welcher der Maler über die Formen verfügt, zu zeichnen und auch zu komponiren, auf einer Tafel mehrere Ideen zu vereinigen versteht, haben ihm dieses Wagestück erleichtert, welches Manchen wegen seiner Aktualität und Unmittelbarkeit gefallen mag. Bewegung, Ausdruck, Gruppirung verrathen den gewandten Künstler, und dafs bei ihm die Zartheit nie in Weichheit ausartet, soll ihm hoch angerechnet werden. Die Reproduktion steht auf der Höhe der gegenwärtigen Technik, so dafs der ganzen Ausstattung uneingeschränktes Lob gespendet werden darf. Schnütgen.

Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter. Mit besonderer Berücksichtigung von Kultur und Kunst nach den Quellen dargestellt von Hartmann Grisar, S. J., Professor an der Universität Innsbruck. Mit vielen historischen Abbildungen und Plänen. Herder, Freiburg 1898.

Der Verfasser hat sich die Riesenaufgabe gestellt, in sechs grossen Bänden (von je 15 Lieferungen à Mk. 1,60) die Entwickelung und die Schicksale der Stadt Rom vom Ende des IV. bis ins XV. Jahrh. darzustellen, sowie die weltumfassende Thätigkeit der römischen Päpste während dieser Zeit. Für die Lösung dieser Aufgabe empfehlen ihn namentlich vier, durch seine bisherigen Veröffentlichungen bewährte Eigenschaften, die wohl als die entscheidenden bezeichnet werden dürfen: Vollkommene Beherrschung des ganzen kirchengeschichtlichen Materials, welches er in seinen Innsbrucker Vorlesungen so oft abgewickelt hat, ungewöhnliche Vertrautheit mit der ewigen Stadt und ihren Denkmälern, tendenzfreie, objektive Auffassung, anschauliche, allgemein verständliche Darstellung. Bis zu welchem Mafse diese Qualitäten beim Verfasser sich vereinigen, beweisen die beiden ersten Hefte, die sich mit dem letzten Aufflackern des Heidenthums in Rom, mit der inneren Umwandlung des Westreiches und der Stadt Rom, mit den schrecklichen Heimsuchungen der Stadt und dem Untergang des Kaiserthums, mit den Verhältnissen der Stadt gegenüber den Bestrebungen der germanischen und romanischen Welt und mit ihrer äufseren Umwandlung beschäftigen. Bei diesen wichtigen Untersuchungen, welche durch die urkundlichen Veröffentlichungen, noch mehr durch die umfassenden Ausgrabungen und Entdeckungen der beiden letzten Jahrzehnte zu ganz neuen Resultaten geführt werden konnten, verräth der Verfasser eine Unbefangenheit der Auffassung, eine Unabhängigkeit von hergebrachten Meinungen, eine Selbständigkeit der Prüfung, eine Kenntnifs der römischen Topographie und Kunstschätze, dafs fast jede Seite, selbst für Eingeweihte, Neues bringt, darunter Manches von wesentlicher Bedeutung. Was er über die Tempel der Vesta, die Folgen der Verwüstungen durch Alarich und Attila, speziell über die Zerstörung der römischen Bauwerke durch die Barbaren, über die Lage und das Aussehen der Stadt, über ihre alten Pläne und Beschreibungen sagt, enthält so viel Ueberraschendes, dafs den weiteren Enthüllungen mit Spannung entgegengesehen werden darf. Diese Ausführungen werden durch zahlreiche Illustrationen erläutert, unter denen manche neue, aber auch viele bereits bekannte. Einzelne Zeichnungen könnten sorgsamer ausgeführt, verschiedene photographische Aufnahmen schärfer sein. Bei einem so hervorragenden Werke, dem ein so weiter wie dankbarer Leserkreis gesichert ist, dürfte die bildliche Ausstattung hinter dem Texte an Klarheit und Vornehmheit in keiner Weise zurückbleiben. Schnütgen.

Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages nach dem Tiroler Hüttenbuche von 1460. Von Prof. Dr. Joseph Neuwirth. Berlin 1896. Verlag von Wilh. Ernst & Sohn.

Für den berühmten Regensburger Steinmetzentag von 1459 galt bisher das Admonter Hüttenbuch von 1480 neben der Tiroler Ordnung desselben Jahres und der Klagenfurter Ordnung von 1628 als wichtigster Kommentar. Dem Verfasser ist es gelungen, in einem Manuskript der k. k. Bibliothek zu Wien eine noch ältere, ebenfalls aus dem Innthale stammende Aufzeichnung zu finden, die, auf Grund seiner scharfsinnigen Untersuchung, bis in's Jahr 1460 zurückdatirt werden darf. Für dieses ältere Tiroler Hüttenbuch nimmt der Verfasser mit Recht eine besondere Bedeutung in Anspruch, indem es die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages am getreuesten überliefert und für ihre Verbreitung die zuverlässigsten Nachweise bietet. Aus ihm werden defswegen die Satzungen wörtlich mitgetheilt, sodann die Mitgliederverzeichnisse der beiden Tiroler Hüttentage von 1460 mit der Ordnung des Innthales. Aus den Vergleichen mit den andern Hüttenbüchern ergibt sich, dafs alle auf dieselbe Quelle zurückgehen, und in diesem Sinne der Zweck des Regensburger Tages, das Steinmetzwesen im ganzen deutschen Reiche einheitlich zu regeln, wohl erreicht wurde. S.

Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Ein systemathisch nach Stoffen geordnetes Verzeichnifs der bedeutendsten Malerwerke aller Zeiten. Von Dr. F. Sauerhering. II. Theil: Genrebilder. Paul Neff, Stuttgart 1897 (Preis 3 Mk.).

Im Anschlusse an das I. (Bd. X, Sp. 160 besprochene) Bändchen, welches die Geschichtsbilder in 3 Gruppen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit) behandelt bietet der im Sammeln wie in Katalogisiren sehr erfahrene Verfasser im II. Bändchen eine Zusammenstellung der Genrebilder, zunächst derjenigen mit bestimmtem Titel (Darstellungen aus dem Kultur- und Völkerleben), die nach Ländern sehr übersichtlich geordnet sind. Ihm folgen die Genrebilder mit unbestimmtem Titel, also allgemeinen Inhaltes, die nach Stoffen geordnet, zu einer ungemein reichen Gruppe sich zusammensetzen. Da sie ein grofses Stück des öffentlichen und privaten Lebens, der verschiedensten Beschäftigungen und Unterhaltungen umfassen, so bilden sie eine Fundgrube für Künstler, wie für Alle, die nach solchen Motiven suchen. Das Auffinden derselben wird trotz der grofsen Zahl (bei 3000 Bilder) durch die alphabetische Behandlung und durch zahlreiche Verweisungen erleichtert, so dafs also auch hier wieder der Zweckmäfsigkeit des Planes und damit der Brauchbarkeit des Büchleins uneingeschränktes Lob gespendet werden darf. D.

Die Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Alwin Schultz hat seit der letzten Besprechung (in Bd. X, Sp. 60/61) um die Lieferungen 16 bis 21 zugenommen. Von diesen eröffnen die beiden ersten das vierte Buch, die Kunst der Neuzeit, um zunächst mit der Architektur des XVIII. und XIX. Jahrh. bekannt zu machen. Was Italien und Frankreich im XVIII. Jahrh. geliefert hat, wird in Bild und Wort zur Anschauung gebracht, also namentlich der Rokoko und der Beginn des neuklassischen Stiles, sodann, was in Deutschland von der Mitte des XVII. bis in die ersten Jahrzehnte des XIX. Jahrh. geschaffen ist auf dem Gebiete des Schlofs- und Kirchenbaues, durch italienische, holländische, hugenottische Baumeister, durch Schlüter und Eosander, durch Balthasar Neumann und von Knobelsdorff, durch Schinkel und viele Andere, eine glänzende Bauperiode, welche hier in reichster Illustration vorgeführt wird. — Die drei folgenden Lieferungen kommen wiederum dem Alterthum zu gute, indem nach Erledigung der persischen, hethitischen, phönizischen und jüdischen Denkmäler die Kunst Griechenlands zur Darstellung gelangt, zuerst die Baukunst, also vor Allem der Tempelbau, der in Bezug auf seine Raumordnung, Säulengliederung, Ornamentverzierung untersucht wird, sodann die Plastik, der mehrere Lieferungen gewidmet sind, unter sorgsamer Berücksichtigung der neuesten Entdeckungen. Dem die ganze glorreiche Entwickelung dieses antiken Kunstzweiges vortrefflich darstellenden Texte kommt die Illustration in ungewöhnlicher Auswahl und Ausführung, bei welcher selbst die Opfer der polychromen Wiedergabe nicht gespart worden sind, zu Hülfe, so dafs hier ein Belehrungsmaterial aufgeboten worden ist, wie es bisher noch keine allgemeine Kunstgeschichte geliefert hat. Möge das mit einem solchen Aufwand kostspieliger und vornehmer Veranstaltungen in Szene gesetzte Werk in etwas beschleunigtem Tempo seinem Abschlusse entgegen reifen! H.

Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine. Par Mgr. X. Barbier de Montault. Tome premier. Lethouzey et Aué, Paris.

Als eine Art von Fortsetzung seines vortrefflichen Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises (welcher hier in Bd. V, Sp. 326 besprochen wurde), hat der Verfasser angefangen, sein vorliegendes Werk herauszugeben, über die kirchliche Kleidung, wie sie in Rom gebräuchlich ist. Seine Hauptabsicht ist, mit dem gegenwärtigen römischen Bekleidungsusus im weitesten Sinne des Wortes bekannt zu machen und ihm eine möglichst grofse Verbreitung zu verschaffen. Das 1. Buch beschäftigt sich daher mit den allgemeinen Regeln insoweit sie in den offiziellen Rechtsbüchern, wie in den verschiedenen Dekreten der Päpste oder Bestimmungen von Kardinälen niedergelegt sind. Dem gewöhnlichen Kostüm mit Einschlufs von Bart, Tonsur etc. ist das 2. Buch gewidmet, welches 27 Kapitel umfafst, der Chorkleidung das 3. Buch, in dessen 33 Kapiteln alle einzelnen Bestandtheile in Bezug auf Farbe, Schnitt u. s. w. auf's eingehendste beschrieben werden, an der Hand von Abbildungen, welche das Verständnifs wesentlich erleichtern. Da das Buch einen vorwiegend praktischen Zweck verfolgt, so treten die dem Verfasser sonst so geläufigen archäologischen Untersuchungen hier ganz in den Hintergrund, und nur seiner äufsersten Vertrautheit mit der römischen Praxis ist diese detaillirte Zusammenstellung zu danken, die um so wärmere Anerkennung beanspruchen darf, als es ihr an eigentlichen Vorarbeiten vollständig gebrach, erst recht in Deutschland, welches diesem Theile der kirchlichen Kostümwissenschaft bisher sehr wenig Beachtung geschenkt hat. — Der Fortsetzung des Werkes, welche nach dieser erschöpfenden Behandlung der Gegenstände mit den Personen sich beschäftigen soll, wird daher grofses Interesse entgegengebracht werden. H.

Das Spitzenklöppeln von Frieda Lipperheide. Dieses nachgelassene, überaus empfehlenswerthe Lehrbuch, dessen erste Lieferung hier in Bd. X, Sp. 128 angezeigt wurde, hat bereits seinen Abschlufs gefunden mit der sechsten Lieferung, welcher das Bildnifs der Verfasserin beigegeben ist, nebst einer hauptsächlich die Geschichte dieser Technik behandelnden Einleitung von Max Heiden. Für die Wiedereinführung dieser dankbaren Technik kam es vor Allem auf ein einfaches System, klare, durch Abbildungen unterstützte Anweisung und übersichtliche Gruppirung der einzelnen Vorlagen an, und wiederum bewährt sich hier in hohem Mafse der praktisch geschulte Sinn und die lehrhafte Manier der Verfasserin, die an der Hand der alten Beispiele zu unterrichten und auf die neuen Bedürfnisse hinzuweisen versteht bis in die kleinsten Einzelheiten der Ausführung. Vieles war hier neu zu formuliren, für manches alte Verfahren eine neue Bezeichnung zu gewinnen, über Material, Arbeitsgeräth u. s. w. Auskunft zu ertheilen, und das Alles geschieht so knapp, so anschaulich, so unmittelbar verwendbar auf der Grundlage der jeder Lieferung beigefügten umfänglichen Tabellen, dafs diese von den Meisten gefürchtete Technik jetzt im Lichte einer leichten, theilweise mechanischen Hantirung erscheint, also durch das neue Lehrbuch eine grofse Schaar emsiger Jüngerinnen gewinnen wird als ebenso vieler dankbarer Schülerinnen der ihrem grofsen Wirkungskreise viel zu früh entrissenen Verfasserin. Schnütgen.

„Der Glücksrad-Kalender für Zeit u. Ewigkeit" für 1899 reiht sich seinen Vorgängern würdig an in den von Prof. Grünnes gezeichneten, zum Theil das Vater Unser illustrirenden Bildern, bei denen aber Architektur und Ornament dem Figürlichen nicht ebenbürtig sind. Die beiden von Geiger entworfenen, recht gut reproduzirten Farbentafeln folgen einer wesentlich anderen Stilrichtung, zumeist „Das erste hl. Mefsopfer", dessen ganze Ausstattung an die französischen Heiligenbildchen erinnert. Zum Titelblatt und zur Tradition des vom sel. Klein gegründeten Kalenders stehen solche zu weichen Produkte nicht im richtigen Verhältnifs. G.

Abhandlungen.

Studien zu Giovanni da Fiesole.

II. Fulget crucis mysterium.

(Mit 4 Abbildungen.)



ie hl. Katharina hat ihre Theologie in dem „Buche von der göttlichen Wissenschaft"[1]) niedergelegt. Es enthält Wechselgespräche mit Christus, dem sie sich als Braut vermählt fühlte, der sein Herz mit dem ihrigen vertauscht hatte, und dessen Blut sie aus der Seitenwunde trank. Sie bewegen sich auf der höchsten Höhe der Mystik. Als einzige Idee leuchtet über dieser Höhe die Liebe, mit allen ihren Ausstrahlungen bis in die verborgensten Wege des aszetischen Lebens. Vom Irdischen ragt in dieses Schauen allein noch hinein „der mystische Leib der heiligen Kirche", deren „Trübsal"[2]) die Heilige mit dem Schmerze und der Sprache eines alttestamentlichen Propheten schildert. Mit der Welt um sie her befassen sich die in klassischem Toskanisch geschriebenen 273 Briefe.[3]) Es sind wirkliche Briefe, zumeist an Männer und Frauen des Ordensstandes gerichtet, mit allem Reize des Persönlichen, aber sie wachsen zu Abhandlungen an, nein zu sprühenden Reden von hinreifsender Gewalt. Hier läfst sich die Mystik der Sienesin hernieder zu den ringenden Seelen ihrer Freunde.

[1]) »Il libro della divina dottrina«, später unter dem Titel »Trattato della divina provvidenza« veröffentlicht. Ich benutze die Ausgabe von Gigli in dem neuen Abdrucke der »Opere di S. Caterina da Siena« T. III (Roma 1866).

[2]) c. XII pag. 18.

[3]) »Le lettere di S. Caterina da Siena.« Ed. Niccolò Tommaseo. 4 voll. (Firenze 1860.) — Für die oben (Sp. 311—316) vertretene Auffassung, dafs die Kreuzestheologie der hl. Katharina den Malereien in S. Marco zu Grunde liegt, und dafs der hl. Antonin mafsgebenden Einflufs darauf hatte, ist das grofse Fresko im Refektorium vom Jahre 1536 (s. oben Sp. 300) sehr bemerkenswerth. Als Erinnerung daran, dafs es an die Stelle einer Kreuzigung Fiesoles getreten war, wurde über demselben, in dem Abschlufsbogen der Wand, eine Kreuzigung gemalt, bei der an den Seiten St. Antonin und St. Katharina von Siena knien. Man sieht, dafs diese beiden Heiligen in der engsten Beziehung zu den Kreuzesdarstellungen Fra Angelicos gedacht wurden. Die Ueberlieferungen aus jener Zeit waren noch lebendig.

In allen diesen Briefen bildet das Geheimnifs der Passion den beherrschenden Mittelpunkt, kreisen stets die Gedanken, wie von Liebesgluthen getrieben, um den Berg des Kreuzes. Denn jener, der dort erhöht ist am Holze, ist die Liebe und ist angebunden und angeheftet durch die Liebe.[4]) „Im Namen Jesu Christi des Gekreuzigten und der süfsen Maria. Ich Katharina, Dienerin und Sklavin der Diener Jesu Christi, schreibe an euch in seinem kostbaren Blute." So fangen alle Briefe an, und ihr Schlufs ist immer der Ausruf „Gesù amore, Gesù dolce". Sie bezeichnet sich als die „Gefesselte von dem ans Kreuz gehefteten Christus und von seiner süfsen Mutter Maria".[5]) Aber von der hl. Jungfrau und den Geheimnissen ihres Lebens spricht sie nur in deren Beziehungen zu dem Mysterium des Kreuzes, ganz so wie Angelico in seinen Bildern. Und wie dieser mit der einzigen Schönheit seiner Kunst das Gemüth hinaufziehen und umfangen lassen will von dem leidenden Gottmenschen, so auch mit der Gewalt ihrer Beredsamkeit die Mystikerin. „Steige an das Kreuz mit dem gekreuzigten Christus, verberge dich in die Wunden des gekreuzigten Christus, folge ihm auf dem Wege des Kreuzes, mache dich gleich mit dem gekreuzigten Christus, suche deine Wonne in seiner Schmach, seinem Leiden."[6]) „Lasset uns eingepfropft werden dem fruchtreichen Baume (des Kreuzes), damit der Meister nicht erhoben werde (an dasselbe) ohne uns. Lasset uns nehmen das Band, die Fessel seiner brennendsten Liebe, die ihn angeheftet und angenagelt hielt auf dem Holze des heiligsten Kreuzes."[7])

[4]) Lett. VII (I, 27): „La carità e quello dolce e santo legame, che lega l'anima col suo creatore . . . . Questa carità inestimabile tenne confitto e chiavellato Dio-e-Uomo in sul legno della santissima croce." — Lett. CXLVII (II, 388): (Christus am Kreuze) „costretto solo dal legame della sua ardentissima carità, la quale aveva alla creatura."

[5]) Lett. XV (I, 58).

[6]) Lett. LXXIII (II, 64).

[7]) Lett. LXXVII (II, 81 sg.).

So geht es unaufhörlich durch diese einzig dastehende Briefsammlung hindurch.

Ihr Ton klingt weiter in den Reihen der Schüler,[8]) die sich um die Seherin sammelten, in den Kreisen, aus denen die Reform des Predigerordens und S. Marcos hervorging. Die neuen „Poverelli", wie sie in Erinnerung an den „Armen" von Assisi sich mit Vorliebe nannten, bekennen sich ganz zu dem Geiste und der Sprechweise der „verehrungswürdigsten Braut Christi, der süfsesten Mutter".[9]) Auch ihnen quillt alle Mystik aus der geöffneten Seite des Gekreuzigten; auch sie grüfsen die Genossen nur in seinem Namen; auch ihre Briefe sind durchtränkt von den Gedanken an das „Blut des unbefleckten Lammes".[10]) Der Dominikanergeneral Raimund von Capua führte den Crucifixus in seinem Siegel, und im Konvente zu Bibbiena war er auf einem Gemälde dargestellt, wie er das Kreuz und die Leidenswerkzeuge umschlungen hält.[11]) Giovanni Dominici griff in die Saiten und dichtete ein Lied auf das heilige Kreuz, das die Schwestern des Reformklosters „Corpus Christi" in Venedig singen sollten.[12]) Der Laudendichter Bianco da Siena[13]) feierte Katharina als die „Schwester, die das Kreuz auf der Stirne trägt". Den umfassenden künstlerischen Ausdruck fanden dann ihre mystischen Ideen in den Wandmalereien Fra Angelicos.

Nichts kehrt in den Briefen so häufig wieder als die von glühender Empfindung durchwehte Aufforderung, hinzueilen zum Kreuze und es zu „umarmen", nicht zerfliefsend in weichlichem Leide, sondern mit der Sehnsucht des „männlichen Herzens".[14]) Umarmen ist der stehende, mit südlicher Lebendigkeit und plastischer Kraft geformte Ausdruck für das, was die deutsche Mystik jenes Zeitalters in sanfter Innigkeit den „Kehr" der minnenden Seele zu ihrem Heilande nannte. Es geschieht in drei Stufen, die den drei sich steigernden Zuständen des inneren Lebens entsprechen: an den Füfsen des Gekreuzigten entflammt der Affekt, der die Seele emporträgt; bei der Seitenwunde trinkt sie aus dem durchbohrten Herzen und berauscht sich an dem Geheimnisse der Liebe; an dem Munde des Sterbenden findet sie den Frieden „nach dem grofsen Kriege".[15])

---

[8]) Wie zahlreich diese waren und mit welcher Verehrung sie an der Heiligen hingen, kann man aus einem Briefe des Don Giovanni dalle Celle di Vallombrosa an Barduccio di Piero Canigiani über ihren Tod entnehmen (Biscioni lett. XVII, pag. 96 sg.): „Come oggimai viveremo più, poichè è morta la nostra madre, la nostra consolazione? Che potremo noi fare altro, se non di piangere la nostra desolazione? E non siamo soli, che piangiamo; ma e' s' adiempie di presenti quello, che fu da quinci addietro detto per lo Profeta, cioè: E' sara pianto grande in Gerusalemme." Alle klagen in der Kirche: Mönche, ‚la turba de' devoti Frati", Wittwen, Jungfrauen, „i penitenti e quelli, i quali sono tornati a Dio per Caterina" — „m' è stata tolta l'allegrezza del cuor mio."

[9]) »Leggenda minore etc.« l. c. pag. 282.

[10]) S. die Briefe in der »Leggenda minore«. Ferner »Lettere della B. Chiara Gambacorti Pisana«. Ed. Cesare Guasti (Pisa 1871) und Giovanni Dominici, lett. V, VII, XIX (Biscioni pag. 116, 125, 159). Als Probe möge der Anfang eines Briefes (»Leggenda« lett. XX, pag. 295) des Dominikaners und spätern Provinzials Fra Bartolommeo Domenici an die Suor Maddalena dienen: „Al nome di Jesu Cristo crocefisso e di Maria dolce .... Io frate Bartalomeo .... scrivo e conforto te nel sangue dell' Agnello immacolato sparto per noi a questi dì .... con tanto fuoco d'amore, che da ogni parte scoppia la ciennare dell' umanità nostra in Lui, per la grande calura del fuoco nascosto sotto essa ciennare, e escie fuore de la ciennare el fuoco col sangue. Però che non trasse el sangue del corpo di Jesu nostro dolcissimo salvatore nè chiovi, nè lancia, nè altra cosa niuna, ma solo el fuoco della carità di Dio. In questo sangue l' anima si conforta etc."

[11]) »Raymundi Capuani XXIII. magistri generalis ord. Praed. opuscula et litterae« (Roma 1895) pag. 114 sq.: dem Kreuze sei ein Engel beigefügt, „qui tres guttulas sanguinis de latere Salvatoris cadentes in calice recipit". Auf einem Gypsabgufs des Siegels, den ich der Güte des P. Benedikt Reichert O. P. in Rom verdanke, kniet am Fufse des Kreuzes eine Figur, von der nicht zu entscheiden ist, ob sie wirklich einen Engel darstellt oder vielmehr einen Dominikaner, ähnlich wie auf dem Bilde A.'s. Im letzteren Falle wäre hier das Vorbild für seine Darstellung gegeben.

[12]) Lett. IX (Biscioni pag. 130) v. 18. Juni 1400 an die Schwestern in Venedig: „Mandovi della croce una laudetta, sotto il canto della laude de' Bianchi (Reformbruderschaft in Venedig): Misericordia eterno Dio."

[13]) »Laudi spirituali del Bianco da Siena, povero Gesuato del secolo XIV« (Lucca 1851) nr. LXXII, pag. 167.

[14]) z. B. lett. XLI (I, 196): „Oimè disaventurata l' anima mia, che non son corsa con cuore virile abbracciando la croce del mio dolcissimo e carissimo sposo Cristo crocifisso."

[15]) »Libro della divina dottrina« c. XXI pag. 27, vgl. cc. LVI, LXIII, LXXVI sgg. pag. 69, 75, 93 sgg, Lett. XLVII (I, 213), LXXIV (II, 65), CXX (II, 274). Aehnlich Dominici, lett. V. (Biscioni pag. 116), VII (ebenda pag. 125): „Or vi levate in punta di piè, e saltate un poco in alto, tenendo le mani e braccia stese, apparecchiate ad abbracciare: e se vi sapete appicare all collo del diletto Cristo, ponete la bocca al costato aperto, e succiate lo 'nebriato sangue."

Diese Vorstellungen waren für die bildende Kunst nicht ausführbar. Angelico übte weise Zurückhaltung, verstand es aber doch, die Idee zum ergreifenden Ausdruck zu bringen. Auf dem lebensgrofsen Kruzifixe des Kreuzganges[16]) kniet Dominicus,[17]) ganz dicht unter die Füfse Jesu geschmiegt, und umklammert mit beiden Armen das Kreuz, während das Auge einen Blick unendlichen Verlangens zu der geöffneten Seite und dem ihm zugeneigten Haupte des Erlösers emporsendet. Blut fliefst am Stamme herab und benetzt den kleinen Fels, der sich aus dem Boden erhebt und das Kreuz trägt, und der durch seine nur eine Andeutung gebende Kleinheit schon verrät, dafs ihm ein symbolischer Sinn innewohnt. Katharina nennt ihn uns: es ist das nach dem Blute des Lammes dürstende Herz.[18]) Der Christuskörper, der die Bewunderung aller erregt, ist die Frucht einer wahrhaft glücklichen Stunde. Zarte Modellirung, und doch in jeder Linie die Würde des Sterbens; liebevolle Durcharbeitung, und doch nichts von sinnlicher Weichheit; klarer Schwung und rhythmischer Flufs der Umrisse, die in dem sanften Faltenwurf des Lendentuches still nachhallen, aber ohne dramatische Bewegung, die der grenzenlosen Ergebung dieses Leidenden nicht anstehen würde; lichter Fleischton, aber gedämpft durch das Herannahen des Todes. Das ist der Leib, den die „schönste der Frauen" empfing, und der aufblühte zum erhabensten Tode. Ueber den eingezogenen Hüften steigt die Brust kelchartig an, wie von tiefen Seufzern geschwellt, und trägt das hoheitsvolle Haupt. In den eingesunkenen Wangen und der grofs sich entfaltenden Parthie der Augen und Stirne wiederholt sich dieselbe Bewegung der Linien. Der Maler hat die seit dem XIII. Jahrh. übliche Weise, den Herrn als schon verschieden darzustellen, verlassen. Dieser Gekreuzigte lebt, lebt trotz des durchstofsenen Herzens und der Blutstropfen, die als die letzten still aus den Wundmalen träufeln. Er mufste noch sprechen, geheimnifsvoll sprechen zu dem Patriarchen des Ordens, der in verzückter Spannung aufhorchend zu seinen Füfsen harrt. Jesu Mund hat sich eben geschlossen, und auf den Lippen mischen sich Liebe und Schmerzen zu der mystischen Schönheit, die begnadete Geister entzückt, unterdes die milden, von den tiefen Lidern überschatteten Augen Friede, Friede winken, wie die Heilige von Siena ihn als höchstes Ziel ersehnte. Dominikus hat den Meister verstanden: aus dem verklärten Ernst seiner Züge flammt die Zustimmung; er will den Mund öffnen, um — —. Doch wer vermöchte das Zwiegespräch, das Gott mit hochgemuthen Seelen führt, in Worten zu deuten! Wir bannen den Athem und vertiefen uns schweigend in die Betrachtung des von feierlichster Stille erfüllten Vorganges.

Schweigen fordert von uns auch das Bild, das unmittelbar neben der Kreuzigung in dem Bogenfelde über einer Thür sich befindet. Petrus Martyr, eine mit äufserster Sorgfalt der Zeichnung behandelte Figur, legt bedeutsam den Zeigefinger auf die festgeschlossenen Lippen. Der Blick ist der eines Mannes, der ernst aufhorcht und Grofses vernimmt. Tiefe Ergriffenheit spiegelt sich im Gesichte, und die Stirne hat sich zwischen den Augenbrauen in Falten gelegt, so wie man es noch jetzt bei den Florentinern beobachten kann, wenn ein wichtiger Gedanke sie bewegt. Das Bild steht in engster Beziehung zu der Kreuzigung nebenan; es macht aufmerksam, dafs dort geheimnifsvolle Dinge vor sich gehen, das klösterliche Geistesleben eine entscheidende Offenbarung aus dem Munde des Gekreuzigten empfangen hat. Mit gutem Bedacht ist hierzu ein echter Schüler des Kreuzes, der erste Blutzeuge des Ordens gewählt.[19])

[16]) Man mag hierzu Abbildung 1 vergleichen, die allerdings die nur ähnlich komponirte Kreuzigung des obern Korridors bietet, auch entfernt keine so durchgebildete Modellirung und sorgfältige Ausführung zeigt.

[17]) Cartiers (pag. 282) Behauptung, diese Figur sei ursprünglich das Bild eines Religiosen, vermuthlich des Malers selbst gewesen, das man später in einen Dominikus umgewandelt habe, ist ein blofser Einfall und widerspricht der ganzen Art A.'s und seiner Arbeiten in S. Marco.

[18]) Lett. LXXXII[2](II, 101): „Siamo quella pietra dove è fitto il gonfalone della santissima croce." Lett. CII (II, 197): „Noi fummo quella terra dove fu fitto il gonfalone della croce; noi stemmo come vasello a ricevere il sangue dell' Agnello, che correva giù per la croce."

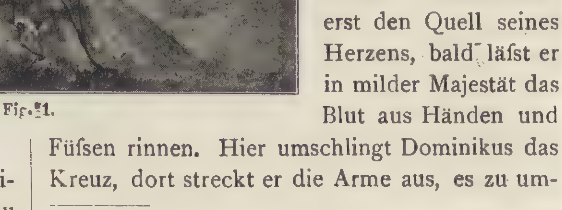
[19]) Manche, wie Frantz (»Gesch. d. chr. Malerei« II, 269), Beissel (S. 25), Supino (pag. 106), sehen die Bedeutung des Bildes nur darin, dafs in „den Gängen und besonders in der Sakristei" — das Gemälde ist über der Eingangsthüre zu dieser — Schweigen als „Grundnorm des klösterlichen Lebens" geboten werden soll. Es kann zugegeben werden, dafs dieses als Nebenabsicht dem Maler vorgeschwebt hat, aber sicherlich ist damit der Sinn der Darstellung

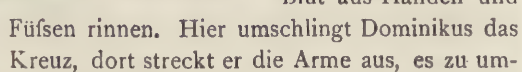
Dieselbe Szene, Dominikus unter dem Kreuze, ist auf der Eingangswand des obern Klosterganges nochmals geschildert. Das Gemälde ist in der Formgebung weniger vollendet, zeigt aber eine entschiedene Steigerung des Gedankens und der Empfindung. Der Leib des Heilandes hat stärkere Spuren des Leidens, die Konturen sind herber, das Knochengerüst tritt schärfer hervor, der Kopf ist mehr erhoben, der Mund noch halb geöffnet, das Lendentuch energischer bewegt. Schlanker, mehr in die Höhe gezogen ist die Figur des knieenden Heiligen; tiefer erregt das Gesicht; feuriger emporgerichtet sein Blick; die Arme sind entschlossener ausgestreckt, die Hände erfassen das Kreuz fester und kraftvoller. Hier, in den innersten Räumen des Klosters, nahe den Zellen der meditirenden Mönche, tritt die Idee mächtiger und schwungvoller in die Erscheinung. Vorallem fällt im Vergleiche zu der anderen Kreuzigung auf, dafs das Blut reichlicher aus den Wunden fliefst und besonders in starken Strahlen sich aus dem Herzen ergiefst, hinab auf den in ekstatischem Verlangen emporstrebenden Dominikus.

Fig. 1.

Neben dieses Bild hat der Beato keinen Schweigen gebietenden Heiligen gemalt. Die Jungfrau von Siena darf uns die Deutung sagen. „Tauchet unter in das Blut des gekreuzigten Christus, stellet euch an das Kreuz mit dem gekreuzigten Christus, verberget euch in die Wunden des gekreuzigten Christus, bereitet euch ein Bad in dem Blute des gekreuzigten Christus."[20]) „Versenket euch in das Blut des gekreuzigten Christus, und badet euch in dem Blute, und berauschet euch an dem Blute, und sättigt euch mit dem Blute, und umhüllet euch mit dem Blute."[21]) So kehrt es immer in den Briefen mit dem Feuer visionärer Begeisterung wieder.[22]) Wer diesem Rufe folgt, so versichert sie, wird ihren Namen tragen, und den wird sie als Sohn anerkennen.[23]) Das Kloster S. Marco war geboren aus der Reform, die von ihr ausgegangen, es sollte auch gesalbt werden mit dem Geiste ihrer Mystik. Angelicos Malereien waren der Weihespruch, mit dem der Konvent sich als Sohn der grofsen Heiligen bekannte.

Die beiden Darstellungen, die im untern und im obern Gange, geben das Thema an, das in den Kreuzigungen der Zellen variirt wird. Bald springt der Blutstrom aus des Erlösers Seite, bald öffnet der Lanzenstofs erst den Quell seines Herzens, bald läfst er in milder Majestät das Blut aus Händen und





Füfsen rinnen. Hier umschlingt Dominikus das Kreuz, dort streckt er die Arme aus, es zu um-

nicht erschöpft. Dafür ist der Gesichtsausdruck zu mächtig und feierlich. Marchese (»Memorie« c. VI pag. 285) und Viktor Schultze (»Das Kloster S. Marco in Florenz". Leipzig 1888, S. 31 f.) finden ihn sogar „drohend". Wenn letzterer ihn „Gehorsam" fordern läfst und dabei gar an die Inquisition denkt, so geht das allerdings mehr als über das Ziel hinaus.

[20]) Lett. XVI (I, 64).

[21]) Lett. CII (II, 197), an den General Raimund von Capua gerichtet.

[22]) z. B. lett. LVI (I, 250) an den Dominikaner Simone da Cortona: „Con desiderio di vedervi bagnato e annegato nel sangue dell' Agnello; acciocchè come ebro, corriate al campo della battaglia a combattere come cavaliere virile."

[23]) Ebenda pag. 254: „E però vi dissi ch' io desideravo di vedervi bagnato e annegato nel sangue di Cristo crocifisso: e dicovi che allora voi averete nome e io ritroverò il figliuolo." — Beissel (S. 29) will

fassen, oder kniet mit gefaltenen oder übereinander gelegten Händen vor dem Throne des Kreuzes. Zu diesen Kreuzigungsbildern gehört auch die eigenthümliche Darstellung in der Zelle 36. Jesus, von derselben Schöne des edelgebildeten Leibes umflossen und mit derselben Neigung des Kopfes, wie im Kreuzgange, steht auf einer Leiter an dem bereits hoch auf dem Felsen aufgerichteten Kreuze und hat seine rechte Hand angenagelt, aus der die ersten Blutstropfen hervorspritzen. Die mystische Grundidee ist beibehalten, aber in allen Einzelheiten der Schilderung liefs sich der Künstler von einer Magdalenenlegende des XIV. Jahrh. leiten, der er fast Zug um Zug gefolgt ist.[24])

Das aus dem Herzen der ans Kreuz geschlagenen Liebe quillende Blut ist in der Mystik der hl. Katharina der Sammelpunkt aller Gedanken, das schlagende Herz. In einem Gesichte fragte sie den Bräutigam: „Warum hast du gewollt, dafs die Brust dir geöffnet würde und ergösse eine solche Menge des Blutes?“ Er antwortete ihr: „Der eine Grund war, weil ich offenbaren wollte und durch die Oeffnung der Seite euch offenbart habe das Geheimnifs des Herzens . . . . Der andere war die Taufe, die durch die Verdienste meines Blutes dem menschlichen Geschlechte gegeben ward.“[25]) Er hat „sich selbst die Adern geöffnet und uns Bad und Taufe seines Blutes bereitet“. „Mit seinem eigenen Blute hat er das Antlitz der Seele abgewaschen“ und „dem durch die Schuld Adams ganz erbleichten Antlitze die Röthe des Lebens wiedergegeben“.[26]) Jetzt begreifen wir, dafs Fra Angelico, ganz durchdrungen von der hohen Theologie der Meisterin, seinen Passionsbildern auch das Vorbild der Taufe, die Taufe Christi beifügte (Zelle 24), dadurch zugleich im Geiste der mystischen Schule den Gedanken schärfend und die Taufe im Jordan als das Vorspiel der Bluttaufe am Kreuze auffassend.[27])

Eigenthümlich, aber bezeichnend für ihre liebeströmende Kreuzesmystik, ist die Art, wie Katharina das letzte Abendmahl in innere Beziehung zum Tode des Herrn setzt. Die uns so naheliegende Idee des Opfers, des Kreuzesopfers und des Mefsopfers, tritt ganz zurück. Statt dessen wird der Charakter des Mahles, der Speise, des Essens betont. Das Engelbrod, das die Jünger am Abende vor dem Leiden empfingen, geniefst die Seele auch in der mystischen Vereinigung mit dem Gekreuzigten. Dieses Brod der Engel ist nichts anderes, als das „aufzuckende Verlangen nach Gott“. In der Redeweise Katharinas ist das „Essen am Tische des heiligsten Kreuzes“ der stehende Ausdruck für das geheimnifsvolle Umfassen des am Kreuz Erhöhten, für die Verähnlichung der Seele mit dem unbefleckten Opferlamm.[28])

die „authentische Erklärung“ dieses und der übrigen Kreuzigungsbilder in den unter dem Gemälde stehenden Versen finden: „*Salve mundi salutare, Salve, salve Jesu chare, Cruci tuae me aptare Vellem vere, tu scis quare, Praesta mihi copiam.*“ Wie die Schrift, eine verschnörkelte Fraktur, zeigt, ist diese Inschrift sehr viel später hinzugefügt worden, als die wahre Bedeutung des Bildes nicht mehr gekannt oder beachtet wurde. Wie matt würde auch ein solcher Kommentar für die Sprache des Bildes sein!

[24]) Marchese »San Marco illustrato« pag. 40 hat darauf zuerst hingewiesen und den Text veröffentlicht. Mir ist das Buch nicht zugänglich; ich entnehme den Wortlaut der Legende aus Supino pag. 120 suiv. Beissel S. 39 knüpft die eigenthümliche Darstellung an des hl. Bonaventura Betrachtungen über das Leben Christi an, auf die sie allerdings im letzten Grunde zurückgehen, die aber nicht die Quelle A.'s gewesen sein können. Denn die begleitenden Personen sind dort (c. 78) andere als hier; Beissels Beschreibung des Bildes ist unrichtig.

[25]) Lett. CLXXXIX (III, 85). Der Gedanke findet sich beim hl. Thomas, der ihn aber auf das Leiden Christi im allgemeinen bezieht. S. »Summa theol.« III qu. 66 a. 11 et 12; qu. 79 a. 5 ad 1 („Baptismus datur homini quasi commorienti Christo“).

[26]) Lett. CI (II, 192), XCVI (II. 174), LXXXI (II, 99) Vgl. CCCLXII (IV, 432): „Ricreati a grazia in quella ardentissima rosa vermiglia dal sangue di Cristo, nel qual sangue fummo lavati dalla colpa pel santo battesimo.“

[27]) S. Antonino lett. I (Biscioni pag. 172) (Cristo) „aveva detto più tempo inanzi (vor seinem Leiden), come narra Santo Luca: Baptisma habeo baptizari: io ho a esser battezzato, cioè imbagnato della effusione del sangue mio alla colonna e croce.“

[28]) »Il libro della divina dottrina« c. LXXXIX pag. 111: (die Seele) „con espasimato desiderio si diletta di prendere el cibo in sulla mensa della santissima croce, cioè conformandosi coll' umile, patiente, et immacolato Agnello“. Lett. XXVI (I, 97): „Questo cibo non si mangia in terra, ma in alto; e però il Figliuolo di Dio volse essere levato in alto nel legno della santissima croce, acciocchè in alto in su questa mensa prendessimo questo cibo“. Lett. XXXVI (I, 158): (il grandissimo desiderio) „manifestò nella cena del Giovedì santo, quando disse: Con desiderio ho desiderato di far Pasqua con voi, prima ch' io muoia .... Questa era la Pasqua che egli diceva, cioè di dare sè medesimo in cibo“. Lett. CCCLIII (IV, 389): „Si nutrica del cibo angelico, cioè del santo desiderio di Dio, levandosi in alto, come detto è, a prenderlo in su la

Darum stellte der Frate das Abendmahl, abweichend von der Ueberlieferung der toskanischen Kunst, als Spendung der hl. Kommunion dar. Jesus schreitet am Tische vorbei und reicht den Aposteln die Speise der Engel und erfüllt so ihre „heilige Sehnsucht". Jene, die sie schon empfangen haben, sind mit den Gebärden der seligsten Verzückung geschildert, die andern mit dem Ausdrucke brennenden Verlangens. Aufserhalb der Reihe, zur Seite am Kopfende des Tisches kniet eine heilige Frau, in der Haltung ruhiger Betrachtung, die Hände zum Gebet gefaltet. Ob es die Ekstatische von Siena selbst ist?[29])

Das „santo, grandissimo desiderio", das ihr immer in die Feder fliefst, macht so sehr den Grundzug ihrer mystischen, aber von aller quietistischen Verschwommenheit freien Denkweise aus, dafs es ihr auch in der Person des Gottmenschen und seinem Opfertode als wesentlich erscheint. Sie unterscheidet geradezu eine „croce del corpo" (die Kreuzigung) und eine „croce del desiderio".[30]) Dieses letztere Kreuz erblickte sie in einer Vision als das gröfsere und schwerere. Es begann mit der Empfängnifs im Schoofse der Jungfrau, und die Empfängnifs geschah, als Maria vor dem Engel das Wort der Einwilligung sprach: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn." Da ging „die Blume des süfsen Jesus" auf, die zur Frucht reifte „am Holze des heiligsten Kreuzes".[31]) So ist bei ihr auch die Verkündigung ganz in den Bereich des Kreuzesmysteriums eingeschlossen. Angelico hat daher mit feinem Verständnisse der Kreuzigung des oberen Wandelganges gerade gegenüber den englischen Grufs gemalt, den Beginn des Kreuzes bei der Vollendung des Kreuzes.

Anfang und Ende des Zwiegespräches, das der Erzengel mit Maria hatte, die Ankündigung des göttlichen Rathschlusses und die Einwilligung der Gnadenvollen, waren für diese Auffassung gleich bedeutsam und mufsten zum Ausdruck gebracht werden. Das Auskunftsmittel einer Inschrift[32]) verschmähte der Kunstmächtige und zog vor, durch eine zweite, ganz ähnliche Darstellung der Verkündigung, in einer nahegelegenen Zelle (3), den vollen Gedanken durch Bilder selbst wiederzugeben. Auf dem ersten Wandgemälde ist Maria sitzend, den Oberkörper etwas vorgebeugt, mit dem Ausdrucke staunender Erwartung. Der Erzengel ist soeben herniedergeschwebt, die von Gold und Paradiesesfarben schimmernden Fittiche senken sich im letzten Flügelschlage. Nun schreitet er, sich verneigend, auf die Jungfrau zu, und seinen Lippen entströmt der Himmelsgrufs: „Ave Maria, gratia plena". Es ist erst der Anfang des Geheimnisses: noch ist das Wort nicht empfangen. Deshalb sieht man im Hintergrunde blüthenprangende Bäume in dichter Umzäunung, den „hortus conclusus" (Cant. IV, 12), das mystische Sinnbild der unberührten Braut. Ganz anders, ja umgekehrt ist der Vorgang auf dem zweiten Bilde. Gabriel steht in hocherhobener Gestalt vor der Begnadigten und erwartet, die Arme graziös übereinandergelegt, mit bescheidener Würde die Antwort auf seine Botschaft. Maria dagegen kniet; ihre leicht geneigte Haltung haucht vertrauensvolle Demuth; die Hände sind mit inniger Andacht über der Brust gekreuzt; das Buch der Betrachtung,[33]) aus der sie durch den Gesandten des Himmels aufgeweckt wurde, ist halb geschlossen. Jetzt richtet sie, vom heiligen Entschlusse getrieben, den Bereitwilligkeit strahlenden Blick auf den Boten Gottes: „Ecce

mensa della santissima croce." Vgl. auch lett. XI, LXXIV, C, CCVII, CCCXXIX, CCCXLV (I, 40; II, 64, 189; III, 163; IV, 253, 338).

[29]) Gewöhnlich erklärt man diese Figur für die Madonna. Vgl. oben Sp. 312 Anm. 39.

[30]) Lett. XVI (I, 60).

[31]) Ebenda: „Come io, Parola incarnata, fu seminata nel ventre di Maria, mi si cominciò la croce del desiderio, ch' io avevo di fare l'obbedienzia del Padre mio." Lett. XXXVIII (I, 178): „Sapete ben, che infino che Maria non mostrò col suono della parola l'umilità e la volontà sua, dicendo: ‚Ecce ancilla Domini, sia fatto a me secondo la parola tua', il Figliuolo di Dio non incarnò in Lei, ma detta che Ella l'ebbe, concepette in sè quello dolce e immacolato Agnello." Lett. CXLIV (II, 376).

[32]) Die von Beissel S. 41 verstümmelt wiedergegebene Inschrift: *„Salve mater pietatis, et totius trinitatis nobile triclinium M(ar)ia"* ist spätere Zuthat, die von derselben Hand herrührt, wie die Inschrift unter der Kreuzigung (s. oben Anm. 23). Ursprünglich dagegen ist die andere, in humanistischer Kapitale ausgeführte: *„Virginis intactae dum veneris ante figuram Praetereundo, cave, ne sileatur ave."* Sie gibt aber, ähnlich wie bei dem Schweigen gebietenden Petrus Martyr, nur einen Nebenzweck des Gemäldes an. A. verstand es vortrefflich, mit der hochmystischen Bedeutung auch die praktische für die klösterlichen Gebräuche zu verbinden, wie sich auch unten bei der Darstellung Christi als Pilger zeigen wird.

[33]) Antoninus »Summa maior« (s. l. 1560) P. III Tit. XV c. VIII § 3 sucht aus vielen Kongruenzgründen zu beweisen, dafs der Engel Maria „in actu contemplationis" traf.

ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum." Die Menschwerdung des Wortes ist geschehen; sein „Kreuz des Verlangens" ist aufgerichtet, das emporwachsen wird zum Kreuze auf Golgotha. Das blutüberströmte Haupt des hl. Petrus Martyr, der wie der Gekreuzigte blutigen Tod duldete, und den Angelico sinnend und betend hinter den Engel gestellt hat, sagt es uns. Auch die rosafarbenen Gewänder des Engels und der Jungfrau, das Roth der Flügel, die rothe Flamme über der Stirne Gabriels reden die symbolische Sprache des Kreuzes.[34]) Vielleicht ist es kein Zufall, dafs gerade in der Zelle nebenan (Nr. 4) sich eine Kreuzigung befindet, die einzige in dieser ganzen Flucht der Zimmer. Vielleicht hat der Maler mit Absicht, wie auf dem Korridor so auch hier, beide Darstellungen möglichst nahe verbunden, die „croce del corpo" mit der „croce del desiderio".

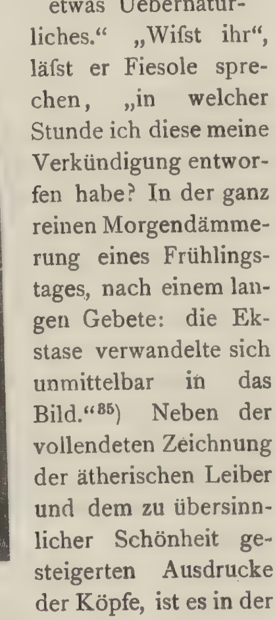


Fig. 2.

Diese beiden Verkündigungen, namentlich die letzte, gehören zu den ganz grofsen Werken der Kunst. Das Wort Poesie ist zu arm, das Wort über natürliche Schönheit zu allgemein, das Wort mystisches Schauen zu dunkel, um jene hingehauchten Linien, jene von Farbenduft durchtränkten Gestalten, jenes Geheimnifs der Empfindungen zu bezeichnen. Domenico Tumiati, dessen feinfühliges Auge Angelicos malerische Absichten oft so gut verstand, wenn ihm auch der religiöse Inhalt ein Buch mit sieben Siegeln blieb, legt vor diesem Bilde ein Geständnifs ab. „Seit einer Stunde", schreibt er, „bin ich hier und kann meine Gedanken noch nicht fassen. Diese zarte Melodie der Linien flieht vor mir, während ich versuche, sie zu umschreiben; keine Andeutung unterstützt mich bei der Beobachtung, kein Farbenton lenkt mir die Augen auf die Entdeckung des Farbencentrums. Die Empfindung ist ähnlich jener, die aus einer Lesung der „Vita Nuova" und der „Fioretti di San Francesco" entsteht. Es ist unmöglich, sie zu bestimmen. Wenn in der kleinen Zelle der Spiegel das Licht sammelt und auf das Gemälde wirft, läuft ein solcher Strahl durch die leichten Linien, welche die Umrisse des Engels und Marias bilden, ein solcher geistiger Zauber, dafs wir an eine wirkliche Vision glauben möchten. Es ist kein Werk menschlicher Kunst, sondern etwas Uebernatürliches." „Wifst ihr", läfst er Fiesole sprechen, „in welcher Stunde ich diese meine Verkündigung entworfen habe? In der ganz reinen Morgendämmerung eines Frühlingstages, nach einem langen Gebete: die Ekstase verwandelte sich unmittelbar in das Bild."[35]) Neben der vollendeten Zeichnung der ätherischen Leiber und dem zu übersinnlicher Schönheit gesteigerten Ausdrucke der Köpfe, ist es in der That die wunderbare Wirkung des Lichtes, die den Eindruck so unbeschreiblich macht. Krystallener Glanz erfüllt den Raum und umfliefst die Gestalt des Engels, als wenn er vor Gottes Thron stände, und hat das Gewand der Jungfrau so durchwirkt, dafs die Farbe nur mehr in den tiefen Falten zur Geltung kommt. Maria scheint von einem inneren Lichtquell durchleuchtet zu sein. Wohl, das Licht der Welt kam ja in diesem Augenblicke in ihren Schoofs.

An dem englischen Grufse und ebenso am letzten Abendmahle ist noch ein anderer sinnvoller Zug des Meisters zu beobachten. Die Oertlichkeit ist jedesmal das Kloster selbst. Indem er dem Raume, wo sich die Jünger zum

[34]) Die oft zur Erklärung dieser Verkündigungsbilder angezogenen Verse Dantes (Purg. X, 34 sgg.) enthalten nichts als eine poetische Umschreibung des biblischen Berichtes. Noch weniger treffen den Inhalt die von Beissel S. 32 citirten Verse Parad. XXXII, 109 sgg.

[35]) »Frate Angelico« pag. 191—193.

Abschiedsmahle um den Herrn versammelt haben, die charakteristischen kleinen rundbogigen Fenster gibt, und durch sie auf den gegenüberliegenden Flügel mit den Zellen sehen läſst, kennzeichnet er ihn als einen Saal in S. Marco. Die Halle, in der Maria auf beiden Gemälden den Erzengel empfängt, ist der Kreuzgang des Klosters. Die in scharfen Gräten geführten Kreuzgewölbe, die jonischen Säulen,[36]) der Rasen des Gartens neben ihnen, die sehr eigenartig gebildeten Gewölbekonsolen, die schmale Zellenthüre im Hintergrunde sind dem schlichten, aber in den fein empfundenen Verhältnissen der Frührenaissance aufgeführten Baue Michelozzos entnommen.[37]) Bei den anderen Bildern duldete der geschichtliche Hergang nicht, sie in die heimische Umgebung zu versetzen. Sollte nun in jenem Verfahren nichts anderes, als eine einfache Anlehnung an architektonische Vorbilder, die der Künstler täglich vor Augen hatte, liegen? Es steht vielmehr zu vermuthen, daſs er auf diese Weise im Geiste der hl. Katharina die vollkommene Verwebung der Glaubensgeheimnisse mit dem innern Leben seiner Ordensgenossen andeuten wollte.[38]) Auch sie sollten ja alle Tage am „Tische des heiligen Kreuzes" das „Brod der Engel" genieſsen. Maria bewohnt eine Zelle gleich den ihrigen, als der Sohn Gottes in ihr Fleisch wird und seinen Kreuzesgang antritt, weil mit ihrer Empfängniſs zugleich auch jeder mystischen Seele das „Edelreis" des höheren Lebens eingepfropft wird.[39])

[36]) Auf der Verkündigung des Korridors hat freilich die vordere Reihe der Säulen korinthische Kapitäle. Die Kompostion bewog den Maler, statt des einfachen Kreuzganges eine nach zwei Seiten offene Loggia zu wählen. Da sich hierfür kein Vorbild in S. Marco fand, durfte er die Säulen auf der einen Seite frei erfinden.

[37]) Marchese »Sunto storico« (Scritti vari I, 44) behauptet allerdings, der Klosterhof sei ursprünglich gewesen „senza ornamento delle colonne, che stimo aggiuntevi nel secolo XVI". Er bringt jedoch keinen Beweis. Die Annahme einer nachträglichen Einwölbung scheint mir aus bautechnischen Gründen fast undenkbar zu sein. Und woher sonst die schlagende Uebereinstimmung mit der Architektur auf den Gemälden A.'s?

[38]) So erklären sich auch wohl die plumpen, durch ihre Unform nicht wenig den ästhetischen Genuſs störenden Stühle auf den Bildern. Es waren vermuthlich die im Kloster gebräuchlichen.

[39]) Lett. LXXVII (II, 80): „Hai (o Gott) voluto fare un innesto di te in me. Questo fu quando seminasti la Parola tua nel campo di Maria." Vgl. auch lett. CXXXVIII (II, 358).

„Eingepfropft in den Baum des Lebens."[40]) So könnte man als Titel über der groſsen Kreuzigung des Kapitelsaales schreiben, wo zwanzig Heilige unter dem Kreuze versammelt sind und in dem unteren Friese S. Dominikus den Stammbaum seines geistigen Geschlechtes hält, der in den Heiligen und Seligen des Ordens seine Blüthen getrieben hat. Die spätere italienische Malerei liebte es, Heilige um den Thron der Madonna zu gruppiren, und nannte es eine „santa conversazione". Fiesole hat eine solche im Sinne der Kreuzesmystik geschaffen. Auch Katharina von Siena spricht von einer „conversazione della santissima croce", zu der sich die Liebhaber des Gekreuzigten vereinigen müssen.[41]) Hier sehen wir sie vor uns. Es geht ein groſser Zug, ein zwar ruhiges, aber für Angelico ungewöhnliches Pathos durch das Bild. Hoch ragt auf dem düstern, einfarbig gehaltenen Hintergrunde der Crucifixus zwischen den Schächern auf, und durch die heiligen Männer und Frauen zu seinen Füſsen wallt eine starke innerliche Erregung. Das von Blut überflossene Kreuz theilt das Gemälde in zwei Hälften, von denen jede ihre eigenartige Bedeutung hat.

Rechts sind alle die erlauchten Vertreter des Mönchslebens: knieend Dominikus, Hieronymus, Franz von Assisi, Bernhard, Romuald, Petrus Martyr; stehend Basilius, Augustinus, Benedikt, Johannes Gualbertus, Thomas von Aquin. Der Stifter der Predigerbrüder eröffnet die Schaar, seine beiden gröſsten Söhne beschlieſsen sie, in der Mitte die Begründer aller groſsen Ordensfamilien.[42]) Eine Sonderung dieser Figuren in einzelne Gruppen hätte den Gedanken des Künstlers, der das Ordenswesen als eine gesammte, einheitliche, von der einen Idee des Kreuzes beseelte Erscheinung darstellen wollte, beeinträchtigt. Darum begnügte er sich mit

[40]) Lett. LXXVII (II, 80).

[41]) Lett. LXVII (II, 37): „Piglia e studiasi di pigliare la conversazione della santissima croce, e con tutti quelli servi di Dio che sono amatori di Cristo crocifisso." Aehnlich lett. LXXIX (II, 89). Antoninus l. c. c. XLI § 2: „Juxta crucem vero stant omnes electi, qui ut membra Christi carnem suam crucifixerunt."

[42]) Alle Neuern verkennen diesen Thatbestand, den noch Vasari, aus guter Tradition schöpfend, betont (II, 507: „Tutti i Santi che sono stati capi e fondatori di religioni"). Darum haben auch alle in der Erklärung einzelner Figuren fehlgegriffen. S. die folgenden Anmerkungen.

einer einfach rhythmischen, aber lebendigen und von schöner Linienführung geleiteten Anordnung. Künstlerisch bedeutender noch ist die Charakteristik dieser Heroen des Mönchthums, die geschichtliche und seelische Individualisirung.

Welch' eine von Zerknirschung und Aszese durchgearbeitete Gestalt ist Hieronymus! Das ist wahrhaft der Einsiedler aus der Wüste Chalcis. Nur das Bufshemd umhüllt die abgehärmten Glieder, der Strick ist fest um die Lenden geschnürt, der edle Gelehrtenkopf von geistigem Schmerze durchbebt. Was hat dieses leidenschaftliche Herz auf die Knie gezwungen und ihm die Hände gefaltet, wie einem flehenden Kinde? Das Kreuz, auf das der vor ihm stehende Basilius,[43]) der Geistesführer der morgenländischen Aszeten, ihn hinweist. Als ein Vater blickt er auf den Knieenden herab; denn er schrieb ja sein Regelbuch, das er in der Hand hat, auch für Hieronymus und seine palästinensischen Mönche. Eine feierliche Erscheinung ist Augustinus.[44]) Er trägt die Abzeichen des Bischofs, aber unter dem Mantel wird das von einem Riemen umgürtete Kleid jenes Ordens sichtbar, der seinen Namen führt. In dem mächtigen Kopfe arbeiten die grofsen Gedanken des Theologen und ziehen die Stirne in Falten. Sie kommen ihm vom Kreuze, auf das sein Blick, wie in tiefe Spekulation versenkt, gerichtet ist. Die Feder in der Hand ist bereit, sie dem Buche anzuvertrauen, das in seiner Linken ruht. So ward der Gesetzeskodex, nach dem so viele Orden, und auch der des hl. Dominikus lebten, vom Gekreuzigten eingegeben. Wie ein Patriarch unter seinen Söhnen steht der hl. Benedikt bei den Begründern von Cîteaux, Camaldoli und Vallombrosa. Sie sind ja nur die Sprossen seines eigenen Ordens. Darum ist sein ernstes und würdevolles Gesicht ihnen zugewandt. Sie stellten die alte Reinheit des



Fig. 3.

[43]) Cartier (pag. 285), Burckhardt (»Der Cicerone«, 6. Aufl. Leipzig 1893. II, 558) und Rondoni (Guida pag. 5) sehen darin den hl. Zanobius, Bischof von Florenz; Godkin (»The Monastery of San Marc«. 3. Ed. Florence 1890. p. 85) Augustinus; die meisten aber den hl. Ambrosius. Allein weder dieser noch Zanobius war Ordensstifter oder auch nur Mönch. Angelico hat die Figur deutlich als griechischen Bischof kennzeichnen wollen, indem er in die Krümme des Stabes ein sog. griechisches Kreuz und drei solcher auf die Stola malte, wie er es auf dem Florentiner Unionskonzil bei den griechischen Prälaten beobachtet haben mochte. Daher ist nur an den hl. Basilius zu denken, den er von seinem Prior als den Vater des orientalischen Mönchthums kannte. S. Antoninus »Chronicor. opus« P. II Tit. IX pag. 57: „Pater dicitur monachorum in oriente, sicut Benedictus in occidente. Regulam vivendi eis scripsit."

[44]) Wird von einigen (Rondoni pag. 5) für den hl. Ambrosius gehalten, der doch mit dem Ordensstande nichts zu schaffen hat. Godkin l. c. denkt an Albert den Grofsen.

Benediktinerordens wieder her. Darum hält er in der einen Hand die „Sancta Regula“ und in der anderen das Ruthenbündel, das Zeichen der Lebensstrenge. Auch der hl. Bernhard hat das Buch seiner Regel, aber er hält es nicht, sondern drückt es innig an das liebeglühende Herz, denn es hiefs ja die „Carta Caritatis“. Es ist die künstlerisch vollendetste Figur des Bildes. Die frei und schlank gezeichneten Formen, der weiche Schwung der Falten, die vornehm modellirten Hände, der malerisch aus dem Dunkel der Kapuze hervortretende, von sanften Schatten umwobene Kopf, das von der zweifachen Schönheit der unschuldigen Jugend und der reinsten Gottesliebe verklärte, edelgeformte Gesicht — alles malt die mystische Poesie, die von diesem einzigartigen Mönche ausging. Leicht und natürlich, wie im täglichen vertrauten Umgange, ist der Heilige zum Bilde des leidenden Heilandes gewendet, ruhig saugen die Augen die Wonne des Kreuzes ein. Man meint, jetzt müfste der „Doctor mellifluus“ den Mund öffnen zu einer seiner süfsen Reden von dem „Manne der Schmerzen“. Den stärksten Ton des Gefühls hat Angelico bei dem feurigen Sohne Umbriens angeschlagen. Diese Hingebung! Diese ekstatischen Züge! Diese Qualen einer das furchtbare Mysterium mitleidenden Seele! Sie braucht keine Inspiration mehr vom Kreuze zu empfangen, sie trägt das Kreuz in sich. Aus den Wundmalen des Stigmatisirten bricht die Liebe zu dem am Kreuze Erhöhten in hellen Strahlen hervor. Darum gab der Beato dem Stifter der Minderbrüder kein Buch in die Hand, sondern das Kreuz: dieses ist seine Regel. Der hl. Johannes Gualbertus stützt sich mit beiden Händen auf einen Stab. Der Greis ist gebückt unter der Last der Jahre und der körperlichen Leiden, die Spuren schwermüthigen Ernstes in sein mächtiges Antlitz gegraben haben. Er späht aus nach Stärkung und Trost. Sie fliefsen ihm aus den Leiden des Welterlösers zu. Vor ihm kniet Romuald, in Thränen aufgelöst. Der Büfser von Camaldoli hat ein langes sündiges Leben zu bereuen und zu beweinen. Er braucht sich nicht mehr dem Kreuze zuzuwenden; denn Jesus hat ihm bereits für sein ganzes Leben die Gnade der Zähren geschenkt.[45]) Hingegen schaut Petrus Martyr mit ruhiger Andacht zu dem auf, dessen Blut vom Kreuze rinnt: er ist schon sein wirklicher Nachfolger geworden. Die blutende Kopfwunde ist Zeuge, und die auf die Brust geprefsten Hände bekräftigen die Herzensgluthen, mit denen er für den Erlöser in den Tod ging. Hinter dem Jünger der That der Jünger des Denkens. Der Kopf und das durchdringende Auge des hl. Thomas von Aquin sind von ungemeiner Kraft des Ausdruckes. Man fühlt es: dieser Heilige versteht die grofse Wahrheit, die sich vor ihm am Kreuze entfaltet, bis in ihre Tiefen. Niedergelegt hat er sie in der Summa theologica, die auf seinem Arme ruht. An der Spitze aller dieser Freunde des heiligen Kreuzes kniet Dominikus. Die Sehnsucht der Liebe glänzt auf seinem Gesichte, und wie im Namen aller breitet er die Arme aus, den Kreuzestamm zu umfangen. Es ist die Aufforderung zur „Compassio“, zum mystischen Miterdulden der gottmenschlichen Todesqualen, das jeder dieser Heiligen in seiner Art ausübt.

Niemand hat die „Compassio“ tiefer und vollkommener durchkostet als die Schmerzenreiche, die auf der anderen Seite steht. Dies ist ein Lieblingsgedanke der Mystiker von S. Marco. Der hl. Antoninus widmet ihm in seiner Summa lange Abschnitte,[46]) bekämpft aber auch die in der Kunst seiner Zeit herrschende Vorstellung, dafs Maria ohnmächtig unter dem

[45]) Alle fassen diesen knienden und jenen stehenden Heiligen als Giovanni Gualberti und Romuald auf. Gerade das Umgekehrte ist richtig: der auf den Krückstock Gestützte ist Gualberto und der Weinende ist Romuald. S. Antoninus »Chron. opus« P. III Tit. XV c. XV § 6 (pag. 537 sq.): „Gloriosus iste sanctus (Romualdus) multis virtutum generibus fuit exornatus, praecipue spiritu compunctionis et gratia lachrymarum . . . . Quadam die, dum in cella psalleret, ... tanta ei lachrymarum effusio orta est, ut ex eo die et deinceps, quamdiu vixit et quando voluisset, uberes sibi lachrymae facillime fluerent.“ — c. XVII pag. 549: „(Joannes Gualbertus) ex nimia autem auctoritate vitae tantam corporis debilitatem incurrit, út in illam συγκοπῄ (sic) fracto stomacho ceciderit, quam legimus b. Gregorium pertulisse, et nisi fratres eum saepe reficerent, emittere spiritum videretur. Quam infirmitatem usque ad obitum suum sustinuisse sciunt, qui eum noverunt.“

[46]) Antoninus »Summa maior« P. III Tit. XV c. II: „Sicut Christus nos genuit . . . . in cruce patiendo, ita et b. Virgo Maria nos genuit et peperit in maximis doloribus filio compatiendo poenas immensas pro nobis patienti.“ — c. XX § 14: „Undecimum privilegium est, quod fuit ei passio Christi communicata“. Vgl. auch c. XXI § 1 und c. XXIV § 1.

Kreuze zusammengebrochen sei.[47]) Angelico, die Meinung seines Priors achtend, aber auch wohl wissend, dass ein so gewaltiger Affekt, wie das mystische Mitleiden, sich nicht ohne die stärksten körperlichen Wirkungen ausdrücken lasse, schlug mit überlegenem Takte einen Mittelweg ein. Die Mater dolorosa sinkt nicht zusammen, sondern spannt die Arme aus in Kreuzesform und neigt das von Todesschatten leise angehauchte Haupt — ein Anblick, den man nie vergifst — leicht auf die Seite, ganz so wie ihr Eingeborener am Kreuze. Der Jünger und eine der heiligen Frauen halten sie, nicht wie einen leblosen Körper, sondern stützen nur behutsam die Arme. Magdalena fängt sie nicht so sehr auf, sondern umfafst ihren Leib, wie sie sonst den Fufs des Kreuzes umfafst. An der Schmerzensmutter wiederholt sich die Kreuzigung. Es ist die aufs höchste gesteigerte Darstellung der ‚Compassio".

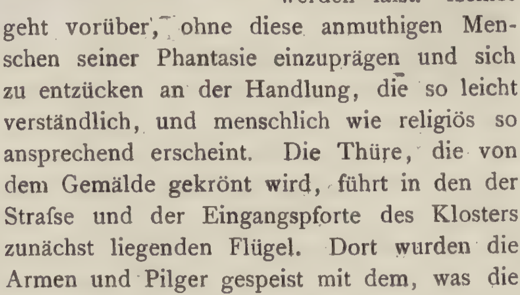


Fig. 4.

Die übrigen Heiligen dieser Seite des Bildes erinnern daran zu wessen Erbauung diese grofsartigste unter Angelicos Kompositionen entstanden ist. Johannes Baptista, der Beschützer der Stadt Florenz, weist als der Vorläufer Christi auf den gekreuzigten Sohn und die mitgekreuzigte Mutter hin. Markus, der Titelheilige des Klosters, zeigt auf sein Evangelium, wo von diesem Leiden geschrieben steht. Laurentius, Cosmas und Damianus, die Patrone Cosimos und seines Hauses, die das Gemälde stifteten,[48]) spiegeln die religiösen Eindrücke wieder, die der Maler seinem hochherzigen Mäcen wünschte. Die echt menschliche Rührung, die den hl. Damianus in Thränen ausbrechen und von der grausigen Szene sich abwenden läfst, soll sich steigern zu der bewundernden Ergriffenheit des hl. Cosmas und zu dem opferfreudigen Gebete des Martyrers Laurentius.

Der Kapitelsaal, den diese in ihrer Art nie übertroffene Schöpfung zu einem Allerheiligsten kirchlicher Kunst gemacht hat, war für die Mönche der Ort, der bestimmt war, die Gewissen zu schärfen und für die Fehler Sühne zu fordern. Das deutet die Gestalt des Ordensstifters an, den Fiesole an der Aufsenwand über der Thüre malte, wie er das Regelbuch öffnet und die Geifsel erhebt. Bufse, Bufse tönt es dem Eintretenden entgegen, aber eine Bufse, die geadelt und versüfst ist durch den Trost des Kreuzes.

Den gleichen Gedanken, jedoch in anderer Wendung und von der lieblichen Poesie klösterlicher Gastfreundschaft umweht, spricht ein Lünettenbild in der gegenüberliegenden Säulenhalle aus. Es ist die berühmte Darstellung,[49]) die Jesus als jugendschönen Fremdling von zwei Klosterbrüdern empfangen werden läfst. Keiner geht vorüber, ohne diese anmuthigen Menschen seiner Phantasie einzuprägen und sich zu entzücken an der Handlung, die so leicht verständlich, und menschlich wie religiös so ansprechend erscheint. Die Thüre, die von dem Gemälde gekrönt wird, führt in den der Strafse und der Eingangspforte des Klosters zunächst liegenden Flügel. Dort wurden die Armen und Pilger gespeist mit dem, was die



[47]) »Lettere di Sant' Antonino« (Firenze 1859), lett. I pag. 48: „I dolori del parto allora gli furono riserbati, e molto maggiori. Più pena ebbe stando appiè della croce, che mai nessuno martire di suoi cruciati. Stabat ansiata, angustiata . . . . Stava ritta, non tramortita in terra . . . . Stava con sentimenti vivaci, afflitti."

[48]) Vasari II, 507.

[49]) Beissel S. 28 hält das Bild für übermalt und die Farbenharmonie für zerstört. Ich finde das nicht. Sein einziger Grund, dafs „das alte Kreuz des Nimbus Christi noch durch die Uebermalung durchscheint", beruht auf einem Versehen. Der Malgrund ist stellenweise abgefallen und läfst die dunkle Mörtelschicht der Mauer hervortreten. Angelico hat den Kreuznimbus stets in gerader Stellung gemalt.

Barmherzigkeit ihnen bot. Man[50]) denkt nun an die klösterliche Mildthätigkeit im Geiste des Evangeliums: „Ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mir zu essen gegeben; ich bin durstig gewesen, und ihr habt mir zu trinken gegeben; ich war ein Fremdling, und ihr nahmt mich auf" (Matth. XXV, 35). Gewifs liegt dies darin, so gut wie das Gebot des Schweigens in dem erhobenen Zeigefinger des hl. Petrus Martyr, und wie das fromme Ave, das der englische Grufs ins Gedächtnifs ruft. Doch es ist, wenn man so sagen darf, nur die exoterische Bedeutung, hinter der sich eine esoterische verbirgt.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dafs das Kreuz auch diesem Bilde zu Grunde liegt.[51]) Ferner ist nie beachtet worden, dafs Jesus über dem Pilgerrock — er ist in hellem Roth, der Farbe des Blutes, gehalten — ein härenes Gewand trägt, das Zeichen der Bufse. Der Sinn ist nun klar. Ein armer Wanderer ist an der Pforte von S. Marco erschienen, im Namen Christi um Herberge bittend. Als der Pilgerhut von den goldenen Locken auf die Schultern zurücksinkt, blickt den beiden Mönchen das in milder Schönheit erblühte Angesicht des Heilandes entgegen, und freudestrahlend wollen sie den göttlichen Pilger aufnehmen. Aber er stellt den zum Kreuze werdenden Stab vor sie hin und weist auf sein härenes Kleid. In S. Marco kehrt Jesus nur als Kreuzträger und Prediger der Bufse ein. Werde ich in eurer Mitte eine Stätte finden, lautet die inhaltschwere Frage. Und statt der Antwort legt der Prior seine Rechte auf die Hand des Heilandes und vollendet so über dem Stabe die Form des Kreuzes, und ergreift mit der anderen Hand bewillkommnend den Arm des Fragenden, während sein Gefährte den theuern Fremdling freundlich um die Schultern fafst. S. Marco ist für immer verbunden und vereinigt mit dem büfsenden und gekreuzigten Gottessohne.[52])

(Forts. folgt.)

Bonn. Heinrich Schrörs.

[50]) Burckhardt a. a. O. und Beissel S. 24 f. denken an die Emmausjünger. Aufser der Zweizahl der empfangenden Dominikaner spricht indefs nichts dafür, wohl aber die Pilgertracht Christi und die Stellung der Figuren, die nicht solche von Mitgehenden, sondern Empfangenden sind, dagegen.

[51]) S. oben Sp. 300.

[52]) Neben der Pforte befindet sich noch ein anderes Lünettenbild, den hl. Thomas von Aquin mit geöffnetem Buche darstellend. Da aber das Gemälde arg gelitten hat, und die Inschrift auf dem Buche gänzlich erloschen ist, scheint mir ein Erklärungsversuch vergeblich zu sein. Dafs Thomas „in atto die sillogizzare" sei, wie Tumiati pag. 165 wissen will, und dafs er die Summa philosophica in der Hand halte, wie Supino p. 107 angibt, kann ich nicht finden.

Neue Silberagraffe von Brom in Utrecht.

Mit Abbildung.



Zum Gebrauche bei der Prozession, welche alljährlich vom „Begynhof" in Amsterdam als Erinnerung an das Hostienmirakel veranstaltet wird, hat der zeitige Rektor Mgr. Klönne die hier abgebildete Chormantelagraffe von 155 mm Durchmesser dem Goldschmied Jan Brom in Auftrag gegeben, der sie entworfen, gezeichnet und ausgeführt hat. Die Originalität der Darstellung wie die Korrektheit und Feinheit der Durchführung rechtfertigen deren Abbildung und nähere Beschreibung.

Bis in das Jahr 1345, da Amsterdam noch ein Fischerdorf war, reicht der Vorfall zurück, an welchen die Darstellung anknüpft, indem sie eine mitten im Herdfeuer unversehrt schwebende konsekrirte Hostie zeigt. Diese hat wegen der an dem Kaiser Maximilian bewirkten wunderbaren Heilung, der Stadt Amsterdam als sein Geschenk die Kaiserkrone gebracht und zu schnellem Aufblühen verholfen. In hohen Ehren hält sie daher die alte Tradition, der Brom berufen ward, auf einer Agraffe Ausdruck zu verleihen. Diese ungewöhnliche, schwierige Aufgabe hat er vortrefflich gelöst, sowohl durch die getriebene Füllung wie durch die aus verschnittenem Laubwerk gebildete Umrahmung. Zwei herunterschwebende rauchfafsschwingende Engel beten die hl. Hostie an, die sich inmitten brennender Holzscheite behauptet. Geschickt sind letztere auf einer herauskragenden ausgeschweiften Konsole gelagert, die durch die emaillirten Wappenschildchen der Kirchenprovinz, der Stadt und des zeitigen Rektors verziert wird. Der glücklichen Art, mit der so die untere Parthie markirt

und gefüllt ist, entspricht die gefällige Vertheilung auf den übrigen Raum durch die beiden frei bewegten Engel, deren bauschige Gewänder zur Wirkung ebenso sehr beitragen, wie die stark betonten Flügel, die hier dem Rundbild sich einzugliedern hatten. Die ziemlich stark reliefirten und doch ihren Füllungscharakter nicht verleugnenden Engel sind im Geist der Spätgothik zart aufgefafst und weich modellirt, fein ciselirt bis in die zierlichen Hände, gewellten Locken und ungemein ausdrucksvollen Köpfe, die über das Ganze den Hauch sinniger Andacht ausbreiten. Frei lösen sie sich von dem punzirten Grunde, aus dem sie in vollkommener Beherrschung der Technik herausgetrieben sind mit den flatternden Bändern. Der oxydirte Silberton erhöht noch die Zartheit ihrer Formen und die spärlich, nur an Hand, Rauchfafs, Monile ihnen aufgesetzten Goldlichter wecken das Bedürfnifs nach etwas reicherer Vergoldung, die auf die Säume, selbst auf die Futterumschläge ausgedehnt, der Vereinzelung der Goldpunkte vorgebeugt haben würde, ohne den Kernpunkt zu beeinträchtigen, die im goldenen Herdfeuer schwebende Silberhostie. Das getriebene Medaillon bedurfte einer breiten und doch nicht zu schweren vergoldeten Einfassung, und die sechsblättrige Rose bildete dafür die beste Lösung, sowohl durch die Anpassung an die Komposition, als durch die Markirung der Schneidepunkte. Ein luftiger Mafswerkfries, hinter dem die Randformen des Reliefs halbwegs verschwinden, bildet den fein empfundenen Uebergang zu dem von einem gekörnten Draht eingefafsten Wulst, dessen glanzsilberne Hohlkehle durch das hier aufliegende, vielbewegte Blattwerk hindurchschimmert, von sechs mit je einem Amethyst gefüllten Blumenkelchen unterbrochen, deren segmentartige Ausladung die Silhouette höchst anmuthig gestaltet. Noch vortheilhafter würde sich vielleicht diese verschlungene Ornamentborde von einem mattgrün emaillirten Grunde abgehoben, eine gedrehte Kordel anstatt des gekörnten Drahtes ringsum den Abschlufs gebildet haben. Auch hätte die als Bekrönung sinnig verwendete Kaiserkrone noch etwas stärker betont werden können. Die glatte, nur mit einer Einhängekrampe versehene Rückplatte wird durch Schrauben gehalten, welche durch die sechs Blumenkelche des Rahmens geschickt verdeckt sind.

Neue Silberagraffe von Brom in Utrecht.

Als ein originell erfundenes, gut modellirtes, vortrefflich durchgeführtes Schmuckstück stellt sich diese Agraffe dar, welche ganz im Sinne des Mittelalters gedacht und dennoch ganz frei behandelt ist, eine moderne Leistung im besten Sinne des Wortes. Nur eine die Formen wie die Techniken beherrschende Kraft vermag so etwas zu leisten, und nur da, wo Erfindung und Ausführung in derselben Hand ruhen, ist die Harmonie erreichbar, welche kein Kunstwerk entbehren kann, wäre es auch noch so klein.

Schnütgen.

Bücherschau.

„Die Denkmalpflege" ist eine neue Zeitschrift, welche von der Schriftleitung des Centralblattes der Bauverwaltung, also von Otto Sarrazin und Oskar Hossfeld, herausgegeben wird und alle 3 bis 4 Wochen erscheinend, jährlich 16 Bogen (Preis 8 Mark) umfassen soll. Berufen, die Kunstdenkmäler im deutschen Vaterlande zu pflegen, also auf ihre Bedeutung aufmerksam zu machen, über ihren Bestand und ihre Entwicklung zu informiren, ihre Erhaltung zu fördern, vor ihrer Vernachlässigung zu warnen, darf sie sofort mit dem Anspruch auftreten, eine Sammelstelle zu sein für die bezüglichen Bestrebungen, welche durch die ausgedehnten Inventarisirungsveranstaltungen allmählig allerorts in lebhaften Flufs gekommen sind. Für die korrekte Vertretung aller hier in Frage kommenden Interessen bieten die Herausgeber durch ihre Person und ihre Verbindungen die denkbar beste Gewähr, und die I. Nummer bestätigt die günstigsten Erwartungen. Hoffentlich bleiben die für die neue Sammelstelle gewonnenen Mitarbeiter ihren alten Verbindungen vollauf treu, damit nicht, entgegen allen Grundsätzen der Denkmalpflege, Neues sich entfalte auf Kosten des Alten. Die Zeitschrift für christliche Kunst, welche bereits in der I. Nummer recht kollegialisch „als ein Unternehmen von besonderer Bedeutung für die Erweckung des Interesses an der Pflege der Kunstdenkmäler" bezeichnet wird, kann aus dem geschlossenen Verbande ihrer bisherigen Mitarbeiter keinen, keinen einzigen entbehren, wenn sie nicht Gefahr laufen soll, trotz der Zuverlässigkeit ihrer Abonnenten, an der Fahnenflucht ihrer Mitkämpfer Schiffbruch zu leiden. D. H.

Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Deutschland, Oesterreich-Ungarn, die Schweiz und Luxemburg. Unter Mitwirkung von Fachgenossen und unter Benutzung amtlichen Materials bearbeitet von Mgr. Paul Maria Baumgarten. Mit einer geographischen Karte in Buntdruck, 60 Tafelbildern, ungefähr 800 Abbildungen im Text und mehreren statistischen Tafeln. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Im unmittelbaren Anschlusse an das so eben vollendete (hier wiederholt besprochene) Werk mit dem Titel: „Rom, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesammtkirche" beginnt als dessen zweiter, aber ganz selbstständiger, Band in derselben Gröfse und Ausstattung, wie zu demselben Preise (30 Hefte à 1 Mark), das Prachtbuch zu erscheinen, von welchem das I. Heft hier vorliegt. Dieses erörtert im Prospekt den Grundgedanken, dafs nach der Darlegung über die Centralregierung der katholischen Kirche die Schilderung der lokalen Kirchenregierung zu erfolgen habe, zunächst in den vier Reichen, welche von der deutschen Sprache beherrscht werden. Ueber ihre Kirchenprovinzen, Bisthümer und sonstigen kirchlichen Jurisdiktionsbezirke wird ein Ueberblick zugesagt mit zuverlässigen Angaben über die bezüglichen Einrichtungen, deren geschichtliche Entwickelung dargelegt werden soll, unter Hervorhebung der dabei zumeist betheiligten Personen und Abbildung der bedeutendsten Kirchen, Gnadenorte und Institute mit den in ihnen bewahrten Kunstschätzen. Umfassend und interessant ist also das Programm, wohl geeignet, die Sehnsucht zu erwecken; und für die gute Durchführung desselben erfüllt die Persönlichkeit des Bearbeiters mit Vertrauen, welches durch das I. Heft vollauf gerechtfertigt wird. Die von einer ganz modernen Vignette begleitete Einleitung kennzeichnet die Stellung dieses Spezialbands im Gesammtwerke. Der Allgemeine Theil bietet eine Uebersicht über die Eintheilung der katholischen Welt, über die Leitung der Kirche im Allgemeinen, über die kirchlichen Anschauungen in Betreff der Erziehung des Klerus und der Laien, über das Verhältnifs von Staat und Kirche, über die Synoden, geistlichen Orden und religiösen Genossenschaften. Die beigefügte Farbenkarte veranschaulicht die Verbreitung der Katholiken in den vier Reichen; die beiden Tafeln stellen den getriebenen Einband des berühmten Evangeliars aus den Krönungs-Insignien und das Bildnifs des Kardinals Krementz dar, und aus guten Abbildungen von Kirchen, Altären, Gnadenbildern u. s. w. setzt sich das übrige Illustrationsmaterial zusammen, welches bereits verschiedene minder bekannte Kunstdenkmäler vorführt, die Hoffnung weckend, dafs auch eine wesentliche Bereicherung des Bilderschatzes zu den Errungenschaften dieses neuen, hiermit warm empfohlenen Prachtwerkes zählen werde. H.

Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Von Joseph Braun S. J. Mit 27 in den Text gedruckten Abbildungen und einer Tafel. Herder, Freiburg 1898. (Preis 2,80 Mk.)

Den vor Jahresfrist (Bd. X, Sp. 351) hier besprochenen „priesterlichen Gewändern" hat der Verfasser schnell die pontifikalen folgen lassen. Die Gründlichkeit, die jenen nachgerühmt werden durfte, zeichnet auch diese aus, und in der Methode unterscheiden sie sich von ihnen nur insofern, als bei den Pontifikalgewändern die Erklärung von deren gegenwärtiger Beschaffenheit ausgeht, die früher an das Ende der Untersuchung gestellt war. Dieses neue Verfahren dürfte den Vorzug verdienen, bei der vom Verfasser beliebten Einrichtung, die Sakralgewänder nicht als Ganzes in seinen Entwicklungsstadien vorzuführen, sondern einzeln wie in ihrer Entstehung und allmähligen Ausgestaltung, so in ihrer liturgischen Verwendung und mystischen Bedeutung zu behandeln. — Auf die spezifisch pontifikalen Sakralgewänder beschränkt sich der Verfasser, also auf die Mitra, die bischöflichen Handschuhe, Schuhe, Strümpfe, das erzbischöfliche Pallium, den Fanon und das Subcinctorium des Papstes. Mit Recht sind Dalmatik und Tunicella ausgeschieden, wie die Tiara, die keinen liturgischen Charakter hat, während Ring, Stab, Pektorale und erzbischöfliches Kreuz, obgleich sie nur Amtsinsignien sind, hätten einbegriffen werden können, vielleicht auch Rationale und Gremiale, denen freilich keine allgemeine Bedeutung zukommt. Es fehlt also nicht an den Reservetruppen für das III. Heft. — Das

vorliegende Heft beruht auf sorgfältigster Durcharbeitung unter knapper, aber vollständiger Berücksichtigung des vorhandenen Materials, und in ebenso umfassendes als scharfes Examen hat der Verfasser die Denkmäler genommen, namentlich auch die Siegel. Spärlich ist er nur mit den Abbildungen verfahren, obwohl seine zeichnerische Fertigkeit ihm deren Beschaffung erleichtert hätte, zumal in der Form von Entwicklungsreihen, die am schnellsten und sichersten orientiren. Schnütgen.

Éléments de Paléographie par le Chanoine Reusens, Professeur à l'Université Catholique de Louvain. Louvain 1899, chez l'auteur. (Pr. 20 Mk.).

Seine vortrefflichen, 1885 bereits in II. Auflage erschienenen Éléments d'Archéologie chrétienne, hat der Verfasser durch dieses so eben vollendete Handbuch der Paläographie ergänzt, welches jenem an Uebersichtlichkeit, Klarheit, daher Lehrhaftigkeit vollkommen ebenbürtig ist. Knapp in der Fassung und doch sehr reichhaltig, bildet es einen vollständigen Kursus des gesammten Schriftwesens vom frühesten Mittelalter bis in das vorige Jahrhundert, und das Illustrationsmaterial, welches aus 60 Lichtdrucktafeln und noch zahlreicheren Textabbildungen besteht, ist so geschickt ausgewählt, so gut reproduzirt, so praktisch eingeschaltet, dafs das an sich schwierige und trockne Studium wesentlich erleichtert wird. Mit den Vorfragen, namentlich der Zusammensetzung der Buchstaben, beschäftigt sich die Einleitung und auf sieben Kapitel vertheilt sich der weitschichtige Stoff, über welchen ausführliche bibliographische, chronologische, terminologische Schlufs-Register übersichtlich orientiren. — Der Eintheilung der Schrift (Majuskel, Minuskel, Kursiv) ist das I. Kapitel gewidmet, den sogenannten Nationalschriften (merowingisch, irisch, angelsächsisch, westgothisch, lombardisch, karolingisch) das II. Kapitel. Die komplizirte Materie der Abkürzungen wird im III. Kapitel eingehend und durch scharfe Scheidung sehr übersichtlich behandelt, und was aufser ihnen die Entzifferung der alten Schriften noch mehr erschwert (häufiger Wechsel der Schriftform und Anwendung konventioneller Zeichen) wird im IV. Kapitel unter 11 Punkten zusammengefafst. Was an weiteren Schwierigkeiten aus der mangelhaften Rechtschreibung (lateinisch, französisch, niederländisch) wie aus alten Gebräuchen sich ergibt, findet im V. Kapitel seine kurze Erledigung. Der Löwenantheil fällt dem VI. Kapitel (180 Seiten) zu, welches die Entwicklung der Schrift durch die einzelnen Jahrhunderte verfolgt, sowie dem VII. Kapitel (100 Seiten), welches die Schreibstoffe zunächst im Allgemeinen behandelt, eingehend die Wachstafeln, Papyrus, Pergament, Papier, sodann die Schreibgeräthe, also Dinte und Werkzeuge, zuletzt die Formen der Manuskripte. — Vollkommene Vertrautheit mit der ganzen Litteratur, namentlich mit der französischen und deutschen, grofse, nur durch längere Lehrthätigkeit zu gewinnende Sicherheit, richtige Methode versprechen dem neuen Handbuche einen guten Erfolg.

Schnütgen.

Codex purpureus Rossanensis. Die Minaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Nach photographischen Aufnahmen herausgegeben von Arthur Haseloff. XVI und 154 S. in grofs 4⁰ mit 14 Textabbildungen und 15 Tafeln in Lichtdruck. Berlin und Leipzig, Giesecke und Devrient 1898. (Preis brosch. 32 Mk.)

Der im VI. oder VII. Jahrh. geschriebene und mit 13 Miniaturen ausgestattete Codex Rossanensis wurde 1880 von den Entdeckern O. v. Gebhardt und A. Harnack in Durchzeichnungen veröffentlicht. Nach vielen vergeblichen Versuchen beschenkt uns nun Haseloff mit photographischen Nachbildungen und einem zusammenfassenden, gründlichen Text. Er weist zuerst nach, dafs die Handschrift der berühmten Genesis zu Wien sehr nahe steht und in ihren Bildern vielerlei enthält, was wir in den byzantinischen Miniaturen der späteren Jahrhunderte finden. So zeigt sie uns eine Vorstufe der byzantinischen Malerei. Da aber im VI. Jahrh. der Orient mit dem Occident in lebhaftem Verkehr und Ideenaustausche stand und noch kein Schisma die beiden Hälften der damaligen Christenheit trennte, so sind die Bilder des Codex Rossanenis in gewissem Sinne international. Sie erinnern an römische Monumente (besonders die Mosaiken in S. Cosmas und Damian und die Thüre von S. Sabina), an die Mosaiken zu Ravenna in S. Vitale und Apollinare Nuovo, an die mit lateinischen Inschriften versehenen Säulen des Altarbaldachins in S. Marco zu Venedig und an oberitalienische Elfenbeinwerke. Haseloff hat durch diese neue Arbeit wiederum einen bedeutenden Beitrag zum Ausbau der Kunstgeschichte geliefert. Dies, sein neuestes Werk, wird bei Behandlung der Kunst des VI. und VII. Jahrh. ebenso grundlegend bleiben, wie das erste reiches Licht brachte für die Kenntnifs der deutschen Malerei im XIII. Mit Hülfe seiner vielen photographischen Aufnahmen wird er hoffentlich die Wissenschaft mit noch manchen gleich trefflichen Büchern bereichern. Beissel.

Der deutsche Cicerone, Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge von G. Ebe. III. Band: Malerei. Otto Spamer, Leipzig 1898. (Preis 6.50 Mk.)

Ein ganzer Band ist den in Deutschland mit Einschlufs von Oesterreich und der Schweiz erhaltenen Erzeugnissen der Malerei gewidmet, die, von ihren ersten Anfängen im fränkischen Reiche durch die Zeit ihrer glänzenden Entfaltung in der romanischen, früh-, hoch- und spätgothischen Periode, bis in ihre eigentliche Blüthezeit durch Dürer, Holbein u. s. w. begleitet werden, als Buch-, Wand- und Tafelgemälde (also mit Ausschlufs der Glasmalerei), einzeln aufgeführt an den Stellen, an denen sie sich befinden. Die zweite Hälfte des Buches behandelt die verschiedenen Stilarten auf dem Gebiete der Malerei von der Mitte des XVI. Jahrh. bis in unsere Zeit, in ausführlicher Aufzählung, welche um so mehr Anerkennung verdient, als es gerade aus diesen Perioden an solchen, zugleich die Stätten der Aufbewahrung berücksichtigenden Zusammenstellungen fehlte. Grofse Beherrschung des ungemein umfangreichen Materials und enormer Fleifs in der Ordnung desselben leuchten aus diesem Bande hervor, wie aus den beiden vorhergegangenen, die bereits in Bd. X, Sp. 320 und in Bd. XI, Sp. 95 besprochen wurden.

D.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von Paul Clemen. III. Band Heft 1—5: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf, der Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid, der Kreise Lennep, Mettmann, Solingen, Neufs, Gladbach, Crefeld und Grevenbroich. IV. Band, Heft 1 u. 2: Die Kunstdenkmäler der Kreise Köln und Rheinbach. Düsseldorf, 1894—1898, L. Schwann.

Der dritte Band des Werkes bringt die einschlägigen Veröffentlichungen über den Regierungsbezirk Düsseldorf zum Abschlufs. Die kirchliche Kunst, welche im Bereiche seiner nördlichen Kreise in der Architektur wie auf dem Gebiete des Kunsthandwerks so Hervorragendes aufzuweisen hat, tritt in den rechtsrheinischen, bergischen Kreisen, merklich zurück, und findet nur in den romanischen Stiftskirchen zu Kaiserswerth und Gerresheim, sowie der Lambertiskirche zu Düsseldorf würdige Vertreter mittelalterlicher Bauweise. Die Profanarchitektur dagegen erregt nach verschiedenen Seiten hin das Interesse: Schlofs Burg an der Wupper in seinen durch die Oertlichkeit begünstigten wehrhaften Anlagen aus der Zeit des XIII.—XVII. Jahrh., Benrath als Beispiel einer fürstlichen Vergnügungsresidenz des verflossenen Jahrhunderts, und die Hausbauten des platten Landes durch die Anwendung einfacher aber flott behandelter Rokoko-Holzschnitzwerke als Schmuck in Verbindung mit der ernsten, durch die klimatischen Verhältnisse bedingten Schieferbekleidung der Gebäudefronten.

Die linksrheinischen Kreise bieten neben der Aufdeckung des römischen Castrums zu Neufs sowie den wohlerhaltenen Mauern und Thürmen des alten Zons als lehrreiche Beispiele antiker und mittelalterlicher Befestigungskunst, in der grofsartigen Anlage des St. Quirinus-Münsters zu Neufs und der einfacheren aber wirkungsvollen Klosterkirche Knechtsteden, vorbildliche Werke des romanischen, in der St. Vitus-Abtei zu M.-Gladbach des frühgothischen Styls, eines späteren in zahlreichen Schlofsbauten, deren Inneres noch bedeutsame Kunstschätze beherbergt.

Mit der Beschreibung der Kunstdenkmäler des Landkreises Köln betritt „die Denkmälerstatistik einen an Denkmälern aller Art von der römischen Zeit bis zum ausgehenden Rokoko ganz besonders reichen Boden", und deshalb kann man die in der Vorbemerkung kundgegebene Absicht nur billigen „die Beschreibung der einzelnen Kreise fortan reicher und vollständiger als bisher zu illustriren". Dieses Bestreben lassen schon die beiden ersten Hefte erkennen, in welchen das Römergrab zu Weiden, die Abteikirchen zu Brauweiler und Münstereifel, sowie besonders das Schlofs zu Brühl die eingehendste Behandlung finden.

Dafs bei allen beschriebenen Denkmälern eine entsprechende Angabe der Geschichtsquellen gemacht, auf die Bestände von Bibliotheken und Archiven hingewiesen ist, sei noch besonders erwähnt. Im Uebrigen zeichnen sich Clemen's neueste Veröffentlichungen gleich den bisherigen durch die knappe und doch erschöpfende Form des Textes sowie eine ausgewählte Reihe von Abbildungen aus, und man darf ihnen das Zeugnifs wohl nicht versagen, dafs in Ansehung des zu bewältigenden Materials, wie solches kein anderer Landstrich Deutschlands verwahrt, sie zum Werthvollsten zählen, was auf dem Gebiet der Kunst und Alterthumswissenschaft in der jüngsten Zeit geleistet worden ist.

F. C. Heimann.

Führer durch Pompeji. Auf Veranlassung des Kaiserl. Deutschen archäologischen Instituts verfafst von August Mau. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 31 Abbildungen und 6 Plänen. Wilh. Engelmann, Leipzig 1898 (Preis geb. 3 Mk.).

Wie sehr dieses Büchlein sich bewährt hat, beweist die schon nach zwei Jahren nöthig gewordene III. Auflage, die der seinen Stoff offenbar vollkommen beherrschende Verfasser durch die Berücksichtigung der neuesten Ausgrabungen, sowie durch einige Spezialpläne und eine Notiz über die schnell berühmt gewordene Villa rustica von Boscoreale bereichert hat. Die Einleitung erledigt kurz die Vorfragen, welche sich auf die Geschichte der Stadt, ihre Anordnung u. s. w. beziehen. Die Wanderung durch Pompeji enthält eine Anleitung zum Besuche der Ruinen, welche eine genaue Vorstellung von dem jetzigen Zustande vermittelt und auch den ursprünglichen zu zeigen bestrebt ist, an der Hand von Rekonstruktionsversuchen der wichtigsten Gebäude.

B.

Haussprüche und Inschriften in Deutschland, in Oesterreich und in der Schweiz. Gesammelt von Alexander v. Padberg. Zweite, vermehrte Auflage. Ferd. Schöningh, Paderborn 1898. (Preis 1.20 Mk.)

Das hier (Bd. VIII, Sp. 296) bereits empfohlene Büchlein hat einen Zuwachs von circa 300 Inschriften erfahren, welche der Appell an die Leser ihm eingetragen hat. Da sie geschickt ausgesucht und in gutem Geiste gehalten sind, so hat durch sie der kulturgeschichtliche wie der praktische Werth der sinnigen Sammlung noch zugenommen.

D.

Die Katholische Welt, illustrirtes Familienblatt mit den Beilagen: „Für unsere Frauen und Töchter" und „Der Büchertisch," in Monatsheften von 40 Pf. bei Riffarth in M.-Gladbach erscheinend, hat mit dem XI. Jahrgang ein gröfseres Format angenommen. Der dadurch für den Text und namentlich auch für die Abbildungen gewonnene Raum ist in den drei bisher vorliegenden Heften gut verwendet worden, indem die verschiedenen Erzählungen, Beschreibungen, Berichte, Notizen durch geschickte Auswahl und Behandlung des Stoffes sich auszeichnen und durch einen grofsen Reichthum interessanter und gut ausgeführter Illustrationen gehoben werden. Die Studien Hamann's über das künstlerische Schaffen der so fruchtbaren Malerin Freiin von Oer ist sehr ansprechend, die Beschreibung der Wartburg als Stätte des Wirkens der hl. Elisabeth durch Bechem recht erbaulich, die Unterweisung über die Burgen des Mittelalters, zunächst über das berühmte Deutschordensschlofs Marienburg, interessant, und was den Frauen auf dem Gebiete der Handarbeit geboten wird, ist brauchbar. Da aufserdem durch eine Fülle kleinerer Beiträge von zumeist aktueller Bedeutung der Mannigfaltigkeit volle Rechnung getragen ist, so darf diese Zeitschrift in ihrer neuen Gestalt bestens empfohlen werden.

B.

Abhandlungen.



Fig. 1.

Die katholische Pfarrkirche zu Münster bei Bingen.

(Mit 12 Abbildungen.)

n der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. hat auch an der Nahe und in ihrer näheren Umgebung die lebhaftere Thätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst eine Anzahl Architekten und Steinmetzen herangebildet, deren fruchtbarem Schaffen wir manches mehr oder minder bedeutsame Baudenkmal verdanken. An Reichthum der Steinmetzarbeiten überragt die nahegelegene Schlofskirche zu Meisenheim alle gleichzeitigen Kirchenbauten der Gegend; immerhin sind jedoch die Kirchen zu Simmern und Kirchberg im Hunsrück, der Chorbau zu Kirn, die reizvolle Simultankirche zu Sobernheim, ferner die Pfarrkirche zu Bingen, welch' letztere ich auch zu den Werken des Nahegebietes rechnen möchte, und die bescheidene Pfarrkirche zu Münster bei Bingen, ohne aller der kleinen und kleinsten Kirchen zu gedenken, bemerkenswerth genug, um das Interesse des Fachmannes und kunstsinnigen Laien beanspruchen zu dürfen. Wenn auch stellenweise die Sucht des Steinmetzen, eigenartig zu sein oder zu scheinen, z. B. in Simmern und Sobernheim schon zu den mehr bizarren Formen der Mafswerkgestaltung führte, kann nicht verkannt werden, dafs überall eine bemerkenswerthe Sicherheit in der Behandlung der sonstigen Einzelheiten und der Profilirungen jene Schwächen weniger auffallen läfst und den Werken den frischen Reiz verleiht, welcher uns immer wieder zum Studium der Denkmäler dieser Kunstepoche anregt.

Die meisten der in Rede stehenden Gotteshäuser zeigen heute noch ihre ursprüngliche Form unangetastet, da spätere Stilepochen umfangreichere Spuren ihres Schaffens, abgesehen von Ausstattungsgegenständen, Epitaphien etc. nicht hinterlassen haben. Erst der jüngsten Zeit war es vorbehalten, die Entwicklung einer lebhaften Thätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst zu sehen, als an vielen Stellen die fast allgemeine Einrichtung der Simultankirche abgeschafft wurde und infolgedessen das Bedürfnifs nach neuen Kirchen, beziehungsweise entsprechender Um- und Ausgestaltung der bestehenden zu Tage trat.

In Münster bei Bingen mag die Zunahme der Bevölkerung die Erweiterung des Gotteshauses, welches hierbei leider einen guten Theil seiner so überaus reizvollen malerischen Wirkung einbüfsen mufste, bedingt haben. Die sehr beschränkten Terrainverhältnisse – die Nordseite des Kirchplatzes ist durch einen Bach und eine Strafse begrenzt – führten zur Anordnung des Erweiterungsbaues auf der Südseite und damit zur Vernichtung des malerischen Bildes der Südostansicht (siehe Fig. 1). Ich will es dahingestellt sein lassen, ob es nicht vorzuziehen gewesen wäre, den Erweiterungsbau in seiner Gesammtgruppe wie auch Einzeldurchbildung noch mehr den bestehenden Bautheilen anzuschliefsen und hierdurch den grofsen Kontrast zwischen Altem und Neuem zu vermeiden.

Wenn ich im Nachstehenden der genannten Pfarrkirche einige Zeilen und Abbildungen widme, bin ich mir wohl bewufst, dafs dieselbe nur ein ganz bescheidenes Glied in einer der Ketten bildet, deren Zusammenschlufs die Bil-

Fig. 2. Aufrifs der Westseite.

Fig. 4. Aufrifs der Südseite

Fig. 3.

Längsschnitt

Fig. 5.

dung einer Stilepoche bedeutet. Da ich aber überzeugt bin, dafs das Studium der kleinen Werke der kirchlichen Baukunst die noch manchmal auftauchende Sucht, Dorfkirchen mit dem Schein einer falschen Monumentalität zu schmücken, allmählich verringern mufs und wird, hoffe ich, dafs auch die Veröffentlichung dieser richtet, dafs die »ecclesia pulcherrima« zu Münster in dem Jahre 1504 verbrannt ist. Dafs diese etwas stolze Bezeichnung sich auf die alte romanische Kirche, von welcher der zierlich gegliederte Thurm und ein Nebenraum noch vorhanden ist (Fig. 2), beziehen sollte, kann ich nicht glauben, sondern bin vielmehr der An-

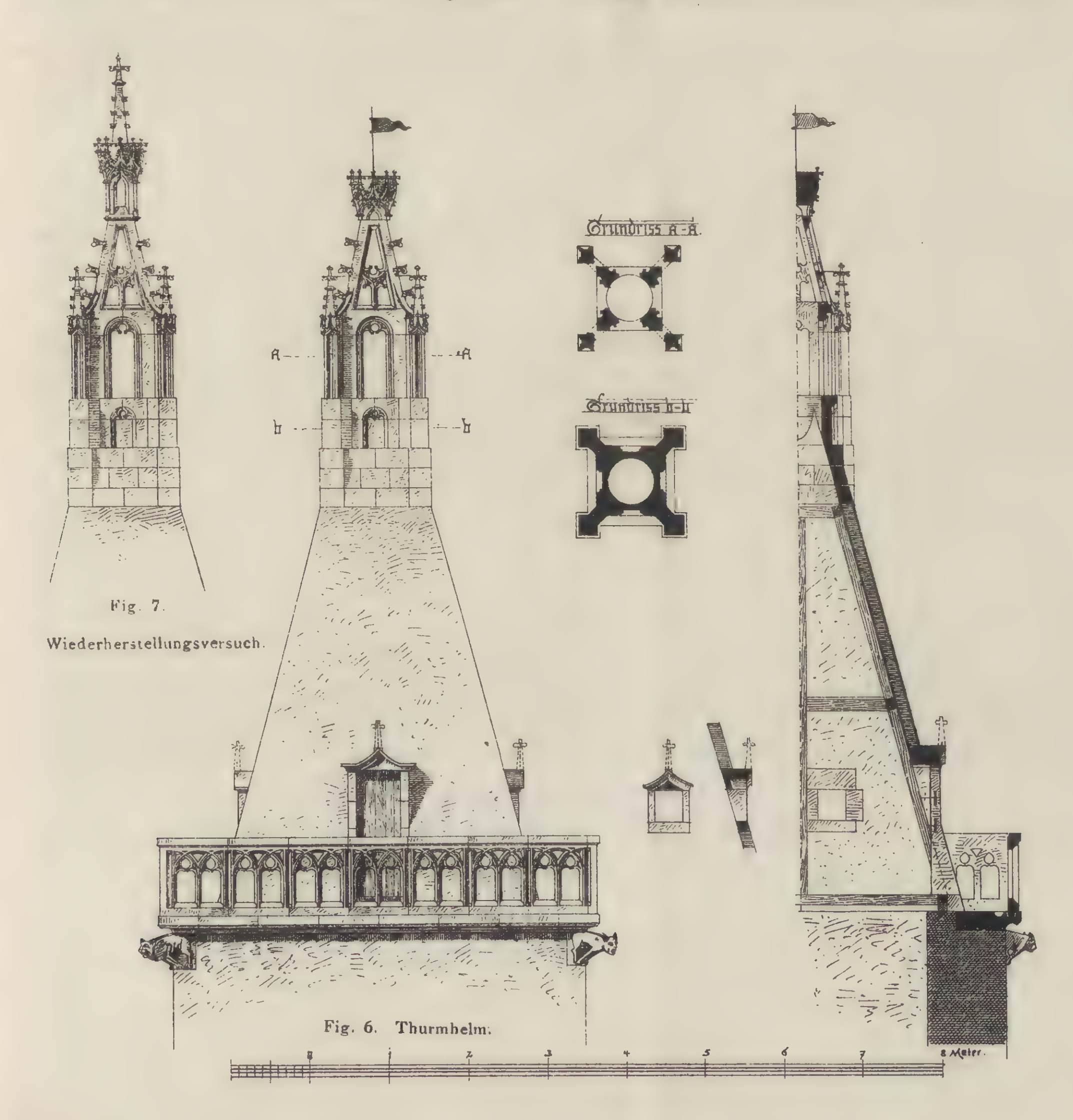


Fig. 7. Wiederherstellungsversuch.

Fig. 6. Thurmhelm.

Pfarrkirche ein kleiner Beitrag zur Kenntnifs unserer mittelalterlichen Dorfkirche sein wird.

Der Name des Ortes deutet zwar direkt auf eine klösterliche Niederlassung hin, es ist mir jedoch ebensowenig möglich gewesen, irgend welchen Beweis hierfür, wie bestimmtere geschichtliche Daten bezüglich des Ortes und der Kirche zu erlangen. Nur eine kleine Notiz in: »Frithemius Chronicon Sponheimiense« be- sicht, dafs die eben vollendete spätgothische Kirche, deren Formen auf das letzte Viertel des XV. Jahrh. hinweisen, den Chronisten zu einer solchen Bezeichnung veranlafste, als wohl nur das Dach einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen war.

Gelegentlich der letzten Ausbesserungsarbeiten am Thurm fand sich eine in den Bewurf des Thurmhelmes eingekratzte Inschrift:

J N R J. ANO. 1066. 1663, welche nunmehr durch die Jahreszahl 1895 vervollständigt, auf einer Steintafel bewahrt wurde. Vielleicht hat man im Jahre 1663 eine bezüglich der Gründung der Kirche überlieferte Jahreszahl eingeschrieben oder man hat an Stelle der Jahreszahl 1466, durch die gothische Schreibweise der Zahl vier verleitet, 1066 gelesen.

Die Kirche ist als einschiffiger Langhausbau mit gleichbreitem, zuerst wahrscheinlich schmaler projektirtem Chor dem Thurme angefügt. Reichgetheilte Netz- und Sterngewölbe überdecken den wohlproportionirten Innenraum, der trotz der sonst herrschenden Einfachheit durch die Verschiedenartigkeit der Gewölbe einen überaus lebendigen Eindruck macht. Die kleinen Rombenfelder der Chorgewölbe wurden noch mit freigearbeiteten Maafswerknasen geziert, wodurch eine anmuthende Steigerung im Reichthum gegenüber den Gewölben im Laienraum erzielt wurde.

Das Aeufsere des Langhausbaues war ja recht einfach ausgestattet, aber wie reizvoll ordnete sich die kleine Sakristei mit ihrem Doppelgiebel dem schlichten Chorbau unter. Da in dem Gewölbe ein sogenanntes Glockenloch angeordnet ist, hat jedenfalls ein Dachreiter den First des Hauptdaches und damit die ganze Chorpartie bekrönt. Der spätgothische Thurmaufbau lenkt wohl in erster Linie das Auge des Beschauers auf sich, und es kann auch nicht verkannt werden, dafs die reizende und einzig dastehende Lösung das Interesse in ganz besonderem Maafse verdient. Die Gesammtform erinnert an das bekannte Motiv der Gegenden mit Ziegeldeckung, von welchem sich in Süddeutschland manches Beispiel erhalten hat und das in den nordischen Ländern mit gewissen Modifikationen wiederkehrt.

In Münster erhebt sich hinter der ruhig getheilten, durchbrochenen Gallerie ein ziemlich steiler vierseitiger Helm, der, mit kleinen Werksteinfenstern und einer entsprechenden Thür geschmückt, den Torso einer reich gelösten Steinlaterne trägt. Aus dem schlichten Sockel entwickelt sich die etwa 80 *cm* im Geviert messende Laterne, die an den Ecken von freien Fialen begleitet, in den kurzen durchbrochenen Helm unmittelbar übergeht. Kurze Schwibbbogen verbinden Fialen und Helm und bilden einen angenehmen Uebergang zu dem leichteren Aufbau. Von diesem hat nur der schwere Wimpergstein dem Wetter getrotzt und Stand gehalten und trägt heute eine in seltsamem Kontrast zu den zierlichen Wimpergdurchschlingungen stehende Wetterfahne. In Fig. 7 bringe ich den Versuch einer Rekonstruktion der Steinmetzarbeit, welche vielleicht den einen oder andern Kollegen zur gelegentlichen Verwendung oder weiteren Durchbildung dieses Motivs anregt; vielleicht auch zur Wiederholung des ganzen Thurmmotivs, denn die Ausführung dürfte infolge der Einfachheit der Konstruktion des Helmes bedeutsamere Umstände und Kosten nicht verursachen. Ein gut verzimmertes Gerüst aus Grat- und Mittelsparren mit der erforderlichen Rahmenverbindung hat zunächst als Lehrgerüst bei der Aufmauerung des 20 *cm* starken Backsteinhelmes gedient und blieb auch für die Zukunft als Versteifung bestehen. In einem rauhen Mörtelbewurf der Aufsenflächen des Helmes wurden dann flache, nur kleine Zwischenräume lassende Geschiebe der Nahe eingedrückt und hierüber ein Feinbewurf angebracht. Der Thurm war so dicht, dafs das Holz des Gerüstes, fast unversehrt blieb und kaum Fäulnifsstellen zeigte. Als Steinmaterial gelangte ein sehr flach gehaltener grofser Backstein von dunkelgelber, in's röthliche spielender Farbe zur Verwendung.

Die wenigen Bildhauerarbeiten in den Schlufssteinen, an der Thurmlaterne und auf dem Schlufsstein des Portales gehen über den handwerksmäfsigen Rahmen nicht hinaus und bedürfen daher keiner weiteren Erwähnung. Im Innern besitzt dagegen die Kirche bedeutende Reste eines Frührenaissancealtares, dessen vermuthlicher Ursprung bei der ungünstigen Beleuchtung leider nicht konstatirt werden konnte. Ein grofses Relief, augenscheinlich für einen Flügelaltar bestimmt, stellt in ungemein lebendiger Entwickelung und reicher Ausstattung die Passion Christi dar.



Fig. 8. Portalschlufsstein



Köln.

Heinrich Renard.

„Die Jagdszene auf dem sasanidischen Prachtgewebe".



ie Jagdszene auf dem sasanidischen Prachtgewebe im VIII. Hefte der »Zeitschrift für christliche Kunst«, so schreibt mir Herr Professor Ferd. Justi in Marburg am 7. Januar, scheint auf eine bestimmte Begebenheit der persischen Sage bezogen werden zu müssen, und Sie gestatten wohl, dafs ich meine Vermuthung Ihrer Beurtheilung unterbreite.

Die darauf folgende ausführliche Erörterung erscheint als ein so wichtiger Beitrag zur Erklärung dieser Darstellung und ihrer Parallelen, dafs ich den Herrn Verfasser sofort um die Erlaubnifs gebeten habe, sie hier abzudrucken. Ich bin überzeugt, dafs der Dank für seine Einwilligung von sämmtlichen Lesern getheilt wird. D. H.

Der Reiter ist der sasanidische Prinz Bahram Gor (d. i. der Wildesel), der als König von 420 bis 438 regierte, und ein so guter Jäger war, dafs er nicht allein eine Gazelle in's Ohr schofs, und den Hinterfufs, mit dem sie an die Wunde fuhr, durch einen zweiten Pfeil an das Ohr heftete, sondern auch einen Löwen zugleich mit einem von ihm angefallnen Wildesel durchbohrte. Die Worte Tabari's (geb. zu Amul in Tabaristan 839, gest. 923 in Baghdad), in dessen arabischer Chronik diese Jagdgeschichte sich zuerst aufgezeichnet findet,[1]) lauten in Nöldeke's[2]) Uebersetzung: „Als Bahram einst auf der Jagd diesen Fuchs ritt, bemerkte er ein Rudel Wildesel, schofs danach und ritt darauf zu: plötzlich sah er, wie ein Löwe auf einen in der Schaar befindlichen Esel ('ajr) losgestürzt war und ihn mit dem Rachen im Nacken gepackt hatte, um ihn zu zerreifsen. Da traf Bahram ihn in den Rücken; der Pfeil drang durch bis zum Bauch, dann durch den Rücken des Esels bis zum Nabel, und weiter noch tief in die Erde hinein bis zu zwei Dritttheilen seiner Länge; noch geraume Zeit zitterte er im Boden hin und her. Das geschah in Gegenwart einiger Araber, einiger von Bahram's Leibwächtern und andrer Leute. Dies Ereignifs mit dem Löwen und dem Wildesel liefs Bahram in einem seiner Gemächer abbilden." Die von Bel'ami 963 verfertigte kürzere persische Fassung der Chronik Tabari's, welche Dr. Zotenberg nach vier Handschriften in's Französische übersetzt hat, ist an dieser Stelle etwas ausführlicher und sagt: „Mondhir (der arabische König von Hira, bei welchem der Prinz in der Verbannung lebte) befahl den Bahram abzubilden, den Bogen in der Hand auf dem Rofs sitzend, nebst dem Wildesel (gor) und dem Löwen und dem Pfeil, der in die Erde drang; er liefs dies im Chawarnak (dem Palast des Prinzen bei Hira) in einem Gemälde an der Wand des Speisesaales Bahram's darstellen, und seitdem ward ihm der Name Bahram Gor beigelegt."[3])

Firdusi (starb 1020), welcher einer andern Fassung der ursprünglichen Quelle für die persische Geschichte, des Chudainamak oder Königsbuches, als Tabari folgt, hat die Geschichte nicht, weifs aber sonst viel von der Geschicklichkeit Bahram's im Schiefsen und gerade auch von seinen Jagden auf Löwen und Wildesel zu erzählen; auch er hat die Nachricht, dafs der König von Hira Bahram's Bild durch einen Künstler aus Jemen mit schwarzer Tinte auf Seide habe malen lassen; man sah hier den Prinzen auf einem Dromedar sitzend Gazellen, Löwen, Wildesel und Straufse erlegen.[4]) Die schwarze Tinte (Kir-i sijah) diente wohl zum Zeichnen der Conturen, die dann mit Farbe ausgefüllt wurden. Dafs der Maler aus Jemen stammt, ist nur poetischer Ausdruck für einen berühmten, aus weiter Ferne verschriebenen Künstler; in Wirklichkeit waren die Perser die Meister der Araber in der Malerei.[5]) Die fast ein halbes Jahrtausend später verfafste grofse Kompilation des Mirchond (st. 1498) erzählt die Geschichte nach

[1]) Tabari »Annales ed. J. de Goeje«. I, vol. 2, rec. Th. Nöldeke (Lugd. Bat. 1881), S. 857, z. 12—18.

[2]) »Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden« (Leyden 1879) S. 89, 90.

[3]) »Chronique de Tabari«, traduite sur la version persane d'après les mscr. de Paris, de Gotha, de Londres et de Canterbury, par H. Zotenberg (Paris 1868), II, S. 112.

[4]) »The Shah nameh by Abool Kasim Firdousee«, ed. Turner Macan III. (Calcutta 1829), 1469, 5 ff. »Le livre des rois«, ed. J. Mohl. (Paris 1838 bis 1878), V, 508, 221.

[5]) Blochet »Gazette des Beaux-arts XVII« (1897), 286.

Tabari und Ibn Athir (der den Tabari exzerpirt hat).[6])

Dafs Bahram von seinem wunderbaren Schufs auf den Wildesel den Beinamen Gor empfangen habe, ist wohl sagenhaft, vielmehr war der Vergleichungspunkt des Prinzen und des Wildesels die Ausdauer und Schnelligkeit, wie Ismaël „ein Wildesel-Mensch" genannt wird.[7])

Die Figur des Prinzen in seiner anschliefsenden Kleidung gleicht am meisten der des Reiters auf einem sasanidischen Felsbildwerk in Naksch-i Rustam bi Persepolis.[8]) Der Helm ist der kegelförmige parthische und gleicht dem dieses Reiters sowie dem bis in neure Zeit üblichen, den man auch auf den Miniaturen in Prachthandschriften des Shahnameh sieht. Die kleinen flatternden Bänder sind an der Helmspitze befestigt, die grofsen mit der Quaste scheinen die am untern Rande des Helmes oder der Krone befestigten breiten Seidenbänder zu sein, die sehr deutlich auf dem Relief von Tak Bostan,[9]) sowie auf der Rückseite der grofsen Bildsäule Sapor's I. in den Ruinen von Schapur[10]) sichtbar werden, und auf andern Bildwerken neben der weiter herabfallenden faltenreichen Chlamys erscheinen, die wahrscheinlich beim Jagen abgelegt ward. Das Rofs heifst bei Firdusi[11]) Schabdez; dieser Name, der „nachtfarbig" bedeutet, ist wahrscheinlich unrichtig von dem Rofs des Chusrau Parwez (590—628) auf das des Bahram übertragen, denn dieses ist nicht schwarz, sondern ein Fuchs.[12])

Der vom Löwen überfallene Wildesel ist deutlich durch die langen Ohren, zwischen denen der Schopf der Mähne sichtbar ist, ferner durch den Schwanz, endlich durch die weifsen Bauchhaare gekennzeichnet; eine farbige Abbildung dieses schnellen Einhufers gibt Ker Porter I, 460, Pl. 11. Der kreisrunde Fleck auf dem Hintertheil ist mir unerklärbar; der Rhombus mit dem Punkt unter der Vordertatze des Löwen soll die eiserne Spitze des Pfeils darstellen, der in den Nacken des Raubthieres geschossen, beim Nabel des Esels wieder herausdringt, um dann in den Erdboden zu fahren. Die Abbildung beider Thiere ist, wie der erste Blick erkennen läfst, der alten hieratischen Darstellung der Erwürgung des Stieres durch den Löwen an den Treppen von Persepolis nachgebildet, die aus der assyrischen Kunst stammt und auf zahlreichen geschnittnen Steinen wiederholt worden und bis in die nordischen Holzkirchen gedrungen ist; es sei nur auf den Chalcedon hingewiesen, der die Darstellung mit dem persischen Namen Manutsche Tirikan zeigt.[13]) Dies gibt unserm Bildwerk religiösen Charakter, wie denn die Jagd als Tödtung ahrimanischer Thiere als religiös verdienstlich betrachtet wird. In der Gestalt des Wildesels tritt der Diw Akwan, der von Spiegel[14]) und Nöldeke[15]) für den Dämon Akoman (im Awesta akem mano, der böse Sinn), den Gegner des Genius Wohu mano (des guten Sinnes) gehalten wird, aber vielleicht die Verkörperung der manichäischen Sekte der Ἀκουανῖται sein soll,[16]) dem gröfsten Helden des iranischen Epos, dem Rustam, entgegen;[17]) und der Stifter der sasanidischen Herrschaft, Artachschathr (Ardaschir I) hatte einen Wildesel erlegt und gerieth mit dem Sohne des letzten Partherkönigs, der den Jagderfolg sich zuschrieb, in den verhängnifsvollen Zwist, der den Sturz der Arsakiden angeblich zur Folge hatte.[18]) Auch auf der bekannten Schale des Chusrau II Parwez (590—628)[19]) bemerkt man

[6]) »Mirchond's Raudatu 's-safa« (Bombay 1855) I, 228, Z. 2 v. u. »Ibn Athiri Chronicon« ed. Tornberg. (Lugd. Bat. 1867—1876), I, 288, 16. Silv. de Sacy »Mémoires sur diverses antiquités de la Perse« (Paris 1793), 331.

[7]) pere' adam, Genesis 16, 12.

[8]) Ker Porters »Travels in Georgia, Persia etc.« I (Lond. 1821), Pl. 22.

[9]) Ker Porter II, Pl. 66. J. de Morgan »Mission scientifique en Perse« II, Pl. 34.

[10]) Texier »Description de l'Arménie etc.« Pl. 150.

[11]) ed. Macan 3, 1539, 5 = ed. Mohl 5, 664, 1377.

[12]) arab. aschkar, Tabari 857, 18 (Nöldeke's Uebers. 89). Athir 1, 288, 14. Firdusi ed. Macan 3, 1466, 3 = ed. Mohl 5, 504, 141.

[13]) S. de Sacy »Mém. de l' Institut« II, 202, Pl. II, n⁰ 2; vgl. »Iranisches Namenbuch« 191b (Manutsche).

[14]) »Eranische Alterthumskunde« 1, 637.

[15]) »Grundrifs der iran. Philol.« II, 1, 139.

[16]) »Iranisches Namenbuch« 12a.

[17]) »Schahnameh« ed. Macan 2, 747, 24; ed. Mohl 3, 272, 33.

[18]) „Karnamak" I, 31, Uebersetzung von Nöldeke in »Bezzenbergers Beiträgen z. Kunde d. indog. Spr.« IV, 61. Darab Dastur Sanjana »The Karname i Artakhshir.« (Bombay 1896), S. 7.

[19]) Longpérier »Annales de l' Institut archéol.« (1843 bis 1844), S. 98 und dessen »Oeuvres« I, 89, wonach Dieulafoy »L'art antique de la Perse« V, 103.

einen erlegten Wildesel. Da der Prinz demnach als Vertilger ahrimanischer Thiere den alten Heroen und dem Stifter der Dynastie nacheifert, so erhält die Darstellung einen hieratischen Charakter, der auch weiter, wie Sie hervorgehoben haben, durch den sie überschattenden Lebensbaum zum Ausdruck kommt, der hier als Palme, wie auf zahlreichen geschnittenen Steinen, erscheint.[20]) Auf diesen ist das an der Palme hinaufstrebende Thier eine Ziege oder ein Steinbock, weshalb man auch auf dem Bahramgewebe das gleiche (doppelt abgebildete) Thier erkennen mufs; auch gerade ein persischer Siegelstein mit einer Aufschrift in der sasanidischen oder Pahlawisprache zeigt einen Steinbock und einen Widder am Baum emporspringend. Dieser Stein mit dem Namen Atschast-bodake[21]) zeigt links oben und rechts unten ein griechisches Kreuz, woraus hervorgeht, dafs auf unserm Pallium die Kreuze, besonders das zwischen den Löwen, nicht blofs den Zweck haben, die Mitte der Darstellung zu bezeichnen, sondern Symbole sind. So bildet auf dem sasanidischen Siegel des Pakdat[22]) ein Kreuz mit Ringornamenten an den vier Enden das alleinige Emblem, und auf einer andern Gemme mit der Aufschrift Narsehi, apastan wal jazdan (Narses, (sein) Vertrauen (ist) auf Gott) erscheint eine Hand, welche zwischen Daumen und Zeigefinger ein Kreuz hält.[23]) Auf der Münze des Hyndopheres von Afghanistan (inschriftlich 46 nach Chr. bezeugt) trägt eine weibliche Gestalt einen langen Stab, der oben in ein Kreuz endet.[24]) Sie gleicht ganz der Astarte mit dem langen Kreuzstab auf der autonomen Münze von Berytos und Sidon, wie man auch Kreuze in Aegypten und Kypros als Amulette und Sonnensymbole antrifft.[25])

Der Untersatz der Palme, welcher Ihnen als stilisirte Wurzelung erschienen ist, könnte ein Miniaturberg sein, auf dem die Palme wächst; auf zwei der angeführten Gemmen ist der Boden ähnlich gemustert, wie auf assyrischen Bildwerken das gebirgige Terrain, und sogut wie sogar auf griechischen Skulpturen oder Vasenbildern ein Baum die Andeutung eines Haines ist, kann hier der kleine Hügel andeuten, dafs die Palme auf dem heiligen Berg, der Hara berezaiti des Awesta, um welche das Weltmeer (Wourukascha) fliefst, oder auf einem Felsen in diesem gedacht werden soll; dafs die Palme wirklich nicht eine gewöhnliche irdische ist, zeigen die beiden untersten Zweige, welche keine Palmzweige sind, sondern Aeste des Wunschbaumes (indisch Kalpadruma) mit Blüthen und Früchten. Ueber den heiligen Baum der Iranier haben Spiegel[26]) und Karabacek[27]) ausführlich gehandelt. Die Palme als Weltbaum findet sich auch bei der ältesten Bevölkerung Babylonien's, bei den Assyrern ist die Palme mit der Fichte verquickt, deren Zapfen heilige Wesen in die Hand nehmen,[28]) bei den Arabern ist die Cypresse (der Tuba trägt die Früchte der Unsterblichkeit),[29]) bei den Germanen die Esche, von der die Menschen stammen, der Lebens- oder Weltbaum. Auf einem sicilischen Seidenstoff aus rothem Damast mit Goldstickerei erscheinen Gazellen am Lebensbaum hinaufstrebend, oben sitzen Vögel.[30])

Auf dem iranischen Baume sitzen zwei Vögel, von denen der eine die Zweige schüttelt, der andre den herabfallenden Samen mit seinem Flügelschlag in das Meer fegt, aus welchem die Wolken mit dem Samen emporsteigen, um ihr befruchtendes Nafs auf die Erde zu giefsen. Der eine Vogel heifst im

[20]) z. B. Lajard »Mémoire sur le culte de Vénus.« (Paris 1837), Pl. I n⁰ 2. XXI, A. n⁰ 5. 23. Micali »Monum. inediti«. (Firenze 1844), Tav. 1, n⁰ 9. Raoul-Rochette, Herakles, »Mém. de l' Institut (1848), II, S. 132, Pl. VII n⁰ 19. S. 187, Pl. IV n⁰ 16.

[21]) Thomas »Journal of the Asiat. Soc.« XIII, Pl. 3, n⁰ 39. »Iran. Namenbuch« 12a.

[22]) Thomas n⁰ 71.

[23]) Gobineau »Revue archéol.« (1874), XV, Pl. 4, n⁰ 189.

[24]) Prinsep »Essays on Indian antiq.« II, Pl. 43, n⁰ 14. v. Sallet »Die Nachfolger Alexanders« 163. Percy Gardner »Coins of Greek a. Scyth. Kings« XXII, 6.

[25]) Mionnet »Descript. de médailles«, Suppl. 8, 263, n⁰ 109. Seth William Stevenson »Diction. of Roman coins.« (Lond. 1889), 126b. Lajard »Vénus« Pl. XXV, 11. 12. »Descript. de l' Egypte« V, Pl. 80, n⁰ 25.

[26]) »Eran. Alterth.« 1, 464.

[27]) »Die pers. Nadelmalerei Susandschird« 152.

[28]) Schrader »Monatsber. d. Berl. Akad.« (Mai 1881), 427.

[29]) »Koran«, Sure 13, V. 88.

[30]) »Kunst und Gewerbe« hrsg. v. O. v. Schorn (1884), Heft 4, Beilage 12.

Awesta Amru, der andere Tschamru; der erstere ist derselbe wie der Saina meregha (d. i. Milvus 'avis, armen, arsin, tsin, Weihe), in neuerer Sprache Si(n)murgh, der mit dem von seinen gewaltigen Fittichen erregten Wehen den Baum bewegt, wie es im Awesta heifst: „jener Baum des Saina, der mitten im Meere Wourukascha (dem weituferigen Ocean) steht, welcher Gutheil, Hochheil und Allheil heifst".[31]) Auf unserem Gewebe würde man hiernach in dem über dem untersten Palmzweig flatternden Vogel den Amru, in dem in der Nähe des Wildesels auf der Erde die Flügel schlagenden den Tschamru sehen dürfen. Die andern Vögel lassen keine sichere Deutung zu: der pickende Vogel könnte ein Huhn oder vielmehr der im Awesta gefeierte Haushahn, der die Diws oder Nachtgeister durch seinen Gesang verscheucht, der neben ihm der Rabe sein, in dessen Gestalt sich Werethraghna (Bahram, der Genius des Sieges) verkörpert, und der auf den Mithrasbildern neben der Opferszene auf einem Aste sitzt.

[31]) Awesta »Jascht« 14, 41. Spiegel »Eran. Alterth.« 2, 118. Kommentar über das Awesta 2, 616. Sara Yorke Stevenson in: »Oriental studies of the Orient. Club of Philadelphia.« (Boston 1894), S. 218—220. Simurgh ist weiblich wie lat. Aquila und der Geier bei den Aegyptern.

Die Darstellung würde hiernach aufser der Verewigung des Jagdglücks Bahram's auch den Gedanken zum Ausdruck bringen, dafs der zukünftige König schon in seiner Jugend durch die von der persischen Religion als gutes Werk betrachtete Vertilgung schädlicher Thiere dem Reiche des Bösen Abbruch gethan und die von den Dämonen des Ahriman oder Teufels ausgehenden Hemmungen der wohlthätigen Veranstaltungen des Schöpfers, zu denen vor allem auch der wunderbare Kreislauf des Wassers sammt der Befruchtung der Erde gehört, mehr und mehr beseitigt habe. Das Gemälde im Chawarnak zeigte natürlich nicht die Theilung in Bild und Spiegelbild wie das Gewebe, sondern war ähnlich angeordnet wie die Jagd auf der schon angeführten Schale des Chusrau und andere Jagdstücke. Es ist zu bedauern, dafs der Name des Malers nicht aufbewahrt ist, wie der babylonische Name des Erbauers des Chawarnak, Sinimmar, und der (römische?) Name seines Sohnes Katus, welcher das Reiterbild des angeblichen Rustam verfertigt haben soll, von dem die Felsen bei Persepolis den Namen Naksch-i Rustam (Bild des R.) empfangen haben.[32])

[32]) Jakut's »Geograph. Wörterbuch«, herausg. von Wüstenfeld, II, 201, 1. 250, 23.

Der Grundgedanke in Rafaels Disputa.



Es ist nicht die Absicht, dem berühmten Fresko des Vatikans, für das der Name „Disputa del Sagramento" herkömmlich, wenn auch nicht richtig ist, eine eingehende Erklärung zu widmen. Ich möchte nur den Versuch machen, die das Bild beherrschende Anschauung von einer neuen Seite zu beleuchten. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dafs diese Anschauung durch die bisherige Forschung, soviel sie sich auch mit jener schwierigsten aller Schöpfungen Rafaels beschäftigt hat, klar gestellt sei. Weder sind die Untersuchungen zu allgemein anerkannten Ergebnissen gelangt, noch vermochten sie alle Räthsel zu lösen. Noch immer gilt, was Crowe und Cavalcaselle von der ganzen „Stanza della Segnatura" bemerkten.[1]) „Drei Jahrhunderte und mehr sind verflossen, seit Vasari diese Gegenstände beschrieb. Mannigfache Theorien sind ersonnen worden, hinsichtlich der Art, wie Rafael mit der klassischen Lehre, die sie illustriren, ausgerüstet wurde. Aber wenig ist herausgebracht worden, ausgenommen, dafs die Malereien, welche die Wände schmücken, die herrschenden Ideen ihrer Entstehungszeit verkörpern." Die Frage ist nur, worin diese Ideen bestanden.

Dafs durch die Disputa nach des Künstlers Absicht die Theologie dargestellt sei, geben alle zu. Aber dieser Gedanke wird sofort umgedeutet, in die Weite gedehnt, auf andere Gebiete hinübergespielt. Man findet in dem Gemälde „den Inbegriff der Religion",[2]) oder „das Bild aller Gefühle, für welche die Religion

[1]) »Raphael; His Life and Works« (London 1885) II, 15.

[2]) Ebenda II, 24.

den Ausgangspunkt bilden kann",[3]) oder „die Konkordanz sowohl der im Himmel auf das Erlösungswerk hinweisenden Heiligen des Alten und Neuen Bundes, als die Versammlung der Theologen auf Erden, welche das geheimnifsvolle Sakrament des Leibes und Blutes Christi betrachtend, sich in ihm vereinigt fühlen".[4]) Dem entgegen dürfte die Frage am Platze sein, ob denn Theologie gleichbedeutend sei mit Religion oder Religiosität. Noch weiter entfernt sich Springer,[5]) wenn er die um den Altar Versammelten als „die Gemeinde der Gläubigen", die „Helden christlicher Lehre und Offenbarung" und des „christlichen Geistes", als die „durch Sturm und Drang an den Altar geführte streitende Kirche" im Unterschiede von der triumphirenden Kirche in der oberen Hälfte des Bildes bezeichnet. Bei Steinmann[6]) sind die Disputa und die sog. Schule von Athen in den scharfen Gegensatz von Christenthum und Heidenthum gerückt: hier die „neue Offenbarung", das „weltbeglückende Evangelium von der Erlösung", dort der „müde und zersetzte Leib der alten Welt"; hier das „Glauben-sollen", dort das „Wissen-wollen". Das ist eine Wahrheit, deren Hervorkehrung keinem Zeitalter so wenig entsprach, als dem des Humanismus und der fast religiösen Verehrung für Plato. Gegenüber diesen in's Allgemeine schweifenden Auffassungen ziehen andere den Gedankenkreis ganz enge: die Theologie wird zur „Verherrlichung des Altarsakramentes".[7])

[3]) E. Müntz »Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps.« (Paris 1881); die 2. Auflage stand mir nicht zu Gebote) p. 339 suiv.

[4]) J. D. Passavant »Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi« (3 Bände, Leipzig 1839—1858) I, 140.

[5]) »Raffael und Michelangelo« (3. Aufl., Leipzig 1895) I, 216—218, 229.

[6]) »Rom in der Renaissance von Nicolaus V. bis auf Julius II.« (Leipzig 1899) S. 139.

[7]) F. Schneider „Theologisches zu Raffael" (Mainz 1896, Sep.-Abdr. aus dem »Katholik«) S. 3. L. Pastor »Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters« (Freiburg 1895) III, 772. Schon früher ebenso G. P. Bellori »Descrizione delle immagini dipinte da Raffaelle d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara« (Roma 1751), der p. 23 den Abschnitt über die Disputa überschreibt: »Immagine del ss. Sacramento dell' Eucaristia, ovvero della Teologia.« — A. F. Rio, »Michel Ange et Raphaël« (Paris 1867) und E. Förster »Raphael« (Leipzig 1867—1868) waren mir nicht zugänglich.

Nicht mehr oder minder geistreiches Raten, keine noch so tiefsinnigen, aber von aufsen herangetragene Vermuthungen können zum Ziele führen, sondern eine methodische Betrachtung des Bildes.

Die Aufschrift, die Rafael selbst seinem Werke gab, ist einfach und klar. „Divinarum rerum notitia" steht auf den Tafeln, welche die beiden geflügelten Putten an der Decke tragen. Es ist der humanistisch gefärbte Ausdruck für die Theologie als Wissenschaft, und nicht für frommen Glauben, für Religion und Christenthum oder für irgendwelche Geheimnifslehre. Daran ist für die Erklärung unbedingt festzuhalten; das mufs stets ihr Ausgangs- und Endpunkt sein. So gut wie auf den anderen Wänden der Stanza della Segnatura die Wissenschaften der Philosophie, Jurisprudenz und die Poesie als die wesentlichen Richtungen erscheinen, in denen der menschliche Geist sich entfaltet hat, so gut auch die Wissenschaft von den göttlichen Dingen. Wie jene als die grofsen Geistesmächte geschildert sind, die das Leben der Menschheit regieren, so auch diese. Durch die allegorischen Frauengestalten, die sog. vier Fakultäten, in den Rundbildern des Gewölbes, die in Auffassung und Komposition durchaus gleichmäfsig behandelt sind, hat der Künstler deutlich genug ausgesprochen, dafs alle vier Wandgemälde der gleichen Absicht entsprungen sind und gleiche Ideen zum Ausdruck bringen, nämlich in dem „Studio" Julius' II. alle jene Geistesthätigkeiten zu verherrlichen, deren Hort das Papstthum der Renaissancezeit war, und die ihm seine Macht über die Geister verliehen. Dazu gehörte an erster Stelle die Gottesgelehrtheit. Man hat die allegorischen Deckenfiguren mit Recht die Kapitelüberschriften der Wandgemälde genannt. Von ihnen weist nun gerade die „Theologie" mit nachdrucksvoll ausgestrecktem Arme hinab auf die Disputa zu ihren Füfsen,[8]) und zwar auf das ganze Bild, das

[8]) Pastor S. 761 f. erklärt diesen Gestus damit, dafs von den beiden Quellen der Theologie, Schrift und Tradition, letztere in der Disputa dargestellt sei, während das Buch, das die Figur in der Linken hält, die heilige Schrift bedeute. Aber woher weifs man dieses? Nichts ist angedeutet, obschon sonst Rafael, wenn er ein bestimmtes Buch bezeichnen will, ihm eine Aufschrift gibt. Hier ist es einfach ein namenloses Buch, ein blofses Sinnbild der Wissenschaft. Und kann die Disputa die kirchliche Tradition bedeuten?

daher auch als Ganzes die theologische Wissenschaft darstellen mufs. Indefs eben hierin scheint für die Erklärer die Schwierigkeit gelegen zu haben.

Das Fresko besteht aus zwei scharf geschiedenen Theilen, dem Himmel mit der hl. Dreifaltigkeit und Heiligen des Alten und Neuen Bundes oben, der Erde mit den forschenden und erkennenden Gelehrten unten. Es ist unzweifelhaft, dafs zwischen beiden ein idealer Zusammenhang bestehen mufs; die Einheit des Gemäldes fordert dies. Worin besteht er? Die meisten Forscher umgehen einfach diese erste und wesentlichste Frage. Springer[9]) und Frantz[10]) denken an die kämpfende und triumphirende Kirche; der eine sieht ihren Gegensatz, der andere ihre Vereinigung vorgeführt. Aber was hat das alles mit der Theologie zu thun? Nach Wickhoff[11]) öffnet sich der Himmel über den Kirchenvätern und erscheint so, wie „jeder hoffte oder fürchtete, ihn einst am Tage des Gerichtes offen zu sehen". Damit ist ein ganz fremder Gedanke herbeigezogen, und nichts aufgehellt. Bole[12]) bezeichnet die obere Hälfte des Bildes als den „Gegenstand" der Theologie, nämlich den „dreieinigen Gott, wie er sich offenbart hat", die untere Hälfte als die „Träger" der Theologie. Ja, aber was sollen die Heiligen des Himmels? Bole antwortet: sie stellen die Vollendung der Seligkeit der Geschöpfe dar, als ob die Beseligung der Geschöpfe „Gegenstand" der theologischen Wissenschaft wäre.

Auf anderem Wege haben Schneider[13]) und, ihm folgend, Pastor[14]) versucht, die innere Einheit des Bildes herauszustellen. In der Eucharistie auf dem Altare sei ein und derselbe Christus zugegen, der verklärt im Himmel thront; hier unter der Brodsgestalt verborgen, dort unverhüllt; auf Erden werde ihm im Sakramente Glaube, Anbetung, Verlangen gezollt, im Himmel sei er Gegenstand des seligen Schauens und Geniefsens; die Vermittlung bilde der unter dem Symbol der Taube herabschwebende Heilige Geist. Ferner stelle das Mefsopfer nur die Erneuerung des blutigen Kreuzesopfers dar. Diese Ideen sind an sich gewifs vollkommen richtig, aber ein Beweis, dafs sie im Bilde wirklich liegen, ist nicht geführt. Wir werden unten zeigen, dafs bei Altar, Monstranz und Hostie die Eucharistie weder als Gegenstand der Anbetung und des gläubigen Verlangens, noch als Opfer gedacht ist, womit der ganzen Auslegung der Boden entzogen wird. Aber auch abgesehen hiervon, wird durch diese Auffassung der obere Theil des Bildes gar nicht erklärt. Was bedeutet die grofse feierliche Versammlung von Heiligen unterhalb des Erlösers? Soll sie nur Staffage sein, um den Himmel vorzustellen? Dafür ist ihre Anordnung, auch in Bezug auf den idealen Gehalt der Figuren, zu sorgfältig überdacht, sind die Heiligen zu nachdrücklich als individuelle, aus der Offenbarungsgeschichte bekannte Persönlichkeiten charakterisirt. Werden sie etwa blofs das selige Schauen ausdrücken? Aber die Mehrzahl von ihnen wendet das Gesicht geradezu von der Dreifaltigkeit, die das Ziel des Schauens ausmachen müfste, ab. Ferner, was besagen dann noch die vier unterhalb der Füfse Christi herniedersteigenden Engelknaben mit den mächtigen Büchern, auf deren aufgeschlagenen Blättern die Anfänge der vier Evangelien geschrieben stehen? Sie bilden gerade die allerunterste Gruppe, noch tiefer schwebend als der Heilige Geist. In ihnen mufs daher der zwischen dem oberen und unteren Theile des Bildes vermittelnde Gedanke mindestens mit zum Ausdrucke gekommen sein. Und schliefslich kehrt auch hier die Frage wieder, inwiefern denn jene Ideen das Wesen der Theologie als einer Wissenschaft berühren, da doch diese dargestellt sein soll. Man meint eine genügende Antwort zu geben mit der einfachen Behauptung, die hl. Eucharistie sei der Inbegriff der christlichen Glaubensgeheimnisse. Das ist jedoch nicht einmal an sich wahr,[15]) geschweige denn — worauf es allein

Die obere Hälfte mit der Dreifaltigkeit, Engeln und alttestamentlichen Heiligen doch sicher nicht, und selbst auf der untern sind ja nicht alle Personen Kirchenlehrer und Theologen, und diese sind auch weder die einzigen noch die Hauptträger der Tradition. Endlich würde nach jener Auffassung die Disputa mit der „Theologie", sich gegenseitig ergänzend, ein Ganzes bilden, während die übrigen Allegorien nichts als Ueberschriften sind. Die künstlerische Einheit der Deckenmalerei wäre damit zerstört.

[9]) S. 226, 229.

[10]) »Geschichte der christlichen Malerei« (Freiburg 1894) II, 727.

[11]) „Die Bibliothek Julius' II." (»Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen.« XIV. Berlin 1893) S. 50.

[12]) Fr. Bole „Sieben Meisterwerke der Malerei". (Brixen 1893) S. 68, 71, 79 f.

[13]) S. 7 f.

[14]) S. 782 ff.

[15]) Pastor S. 782 f. bringt zum Beweise ein längeres Citat aus Hettingers Apologie. In diesem ist

ankäme — in Rücksicht auf die wissenschaftliche Behandlung der Theologie, in der auch zur Zeit Rafaels die Lehre vom Opfer und Altarssakrament nur einen sehr geringen Theil ausmachte.

Eine methodische Untersuchung wird zunächst fragen, welche Vorstellungen denn Rafael, als er die theologische Wissenschaft zu verherrlichen unternahm, von dieser gehabt habe. Dafs der 25jährige junge Mann, dem jede eigentlich wissenschaftliche Bildung fehlte, und der seine Erziehung nur in den Künstlerwerkstätten genossen hatte, aus sich selbst keine genügende Idee von der Theologie, ihrer Bedeutung und ihrem inneren Lebensprinzip haben konnte, darf als selbstverständlich gelten. Fast allerseits wird denn auch zugegeben, dafs ihm bei den Entwürfen zu diesen und den übrigen Gemälden der Camera della Segnatura sachkundiger Rath zur Seite gestanden haben mufs.[16]) Nur mit der weiteren Annahme irrt man, dafs die Rathgeber in den Kreisen der humanistischen Theologen zu suchen seien.[17]) Schneider hat, worin ihm jeder Kenner der damaligen Theologie beistimmen wird, mit vollem Recht bemerkt: „Wie viel Humanisten auch am päpstlichen Hofe aus- und eingingen, so blieb die alte Theologie, und mit ihr die Dominikanertheologie unverdrängt. Der Thomismus beherrschte absolut alle theologischen Anschauungen; die Humanisten lieferten höchstens einige Zuthaten, die aber auf die bleibende Grundrichtung von kaum nennenswerthem Einflusse waren".[18]) Der glänzendste Vertreter der herrschenden Dominikanerschule war Thomas de Vio, bekannter unter dem seinem Heimathsorte Gaëta entlehnten Namen Cajetanus. Seine zahlreichen, ebenso durch Umfang wie durch Gelehrsamkeit und Scharfsinn ausgezeichneten Werke schliefsen die thomistische Wissenschaft des Mittelalters ab. Er war unbedingt der angesehenste Theologe seiner Zeit. Im Jahre 1500 kam er nach Rom als Professor an der Universität und bekleidete zugleich die einflufsreiche Stelle eines Prokurators seines Ordens. Bei Julius II. und an dessen Hofe stand er in höchster Gunst.[19]) Nach dem Tode des Dominikanergenerals ernannte ihn der Papst 1507 zum Vikar des gesammten Ordens, und im folgenden Jahre erlangte er das Generalat. Als Julius durch die vom französischen Hofe genährte schismatische Bewegung und durch das Konzil von Pisa (1511) ins Gedränge gerieth, trat Thomas de Vio mit dem ganzen Gewichte seines theologischen Ansehens für ihn in die Schranken.[20]) Auf dem von Julius berufenen allgemeinen Konzil des Lateran (1512) spielte er eine so bedeutende Rolle,[21]) dafs er nach Schlufs des Konzils dafür mit dem Purpur belohnt wurde. Man wird zugeben, dafs dieser Mann als der tonangebende Theologe des Vatikans zu betrachten ist.

Im Jahre 1507, ein Jahr bevor Rafael in Rom erschien und die Vorarbeiten zur Disputa begann, vollendete er einen grofsen Kommentar zum ersten Theile der Summa theologica des hl. Thomas.[22]) Der Aquinate hatte die Frage aufgeworfen, ob und inwiefern die Theologie eine Wissenschaft sei, und ausgeführt, es gebe eine zweifache Art von Wissenschaft, eine solche, die auf Grundwahrheiten beruhe, die unmittelbar aus sich selbst durch die Vernunft erkannt würden, und eine solche, die auf Grundwahrheiten beruhe, die nur aus einer übergeordneten Wissenschaft erkennbar seien. Die Theologie sei Wissenschaft in letzterem Sinne. Die Theologie „geht hervor aus Grundwahrheiten, die durch das Licht einer höhern Wissenschaft erkannt sind, und diese ist die Wissenschaft Gottes und der Seligen".[23]) Hieran knüpft Cajetan eine sehr ausführliche

jedoch ganz ausdrücklich nur die Rede von „den Geheimnissen seiner Menschwerdung und seines Lebens", nicht von den zahlreichen andern, die den Inhalt der Theologie bilden, und zudem nur im Hinblick auf die kultische Bedeutung, nicht aber auf die wissenschaftliche Behandlung.

[16]) Passavant I, 187 f.; Springer I, 202 f.; Müntz p. 327; Crowe and Cavalcaselle II, 15; Frantz II, 726; Steinmann S. 138. Nur H. Grimm (»Das Leben Raphaels« 3. Aufl. Berlin 1896) S. 88 meint, dafs „Rafael nicht nur der gröfste Maler, sondern auch der am tiefsten in die geistigen Probleme des menschlichen Denkens eindringende Geist gewesen sei".

[17]) Springer, Frantz, Steinmann a. a. O.

[18]) Schneider S. 5.

[19]) Quétif et Echard »Scriptores Ord. Praedicatorum«. (Lutetiae 1721) II, 14: »Julio II. totique aulae acceptissimus«.

[20]) Hefele »Konziliengeschichte«. Fortgesetzt von Hergenröther. (Freiburg 1887) VIII, 473 ff.

[21]) Ebenda S. 515, 558.

[22]) Quétif II, 16.

[23]) Summa theol. I qu. 1 a. 2: „Sacra doctrina est scientia, quia procedit ex principiis notis lumine superioris scientiae, quae scilicet est scientia Dei et beatorum".

Untersuchung,[24]) in der er den Gedanken des Meisters noch schärfer hervorhebt und nach allen Seiten dialektisch begründet. Das Ergebnifs ist, dafs es im Himmel eine „scientia subalternans“ gibt, und diese wiederum eine doppelte ist, eine „theologia quam Deus de se ipso habet“ und eine „theologia beatorum“. Unter beiden steht als „scientia subalternata“ „unsere Theologie“, die „Theologie der noch auf Erden Pilgernden“ (theologia viatorum).[25]) Sie ist von der himmlischen streng unterschieden, aber doch mit ihr in innerem Zusammenhange stehend, und gerade durch diesen Zusammenhang gewinnt sie den Charakter einer Wissenschaft. Die überirdische Theologie verleiht ihr das Licht und mufs auf sie herabsteigen.[26])

Diese Lehre ist indefs keineswegs eine Eigenthümlichkeit des Kommentators, sondern der ganzen Spätscholastik geläufig. Schon die vielfachen Auseinandersetzungen Cajetans mit früheren Theologen verrathen es. Dieses und die sehr eingehend geführten Erörterungen überhaupt beweisen aber auch, dafs man zu seiner Zeit jener Frage ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte. Wenn nun Rafael sich Auskunft erbat über das Wesen der Theologie, so mufste ihm jene Anschauung als die herrschende entgegentreten. Die Annahme ist nicht einmal nöthig, dafs Thomas de Vio selbst sie ihm mittheilte, jeder Theologe würde ihn auf dieselbe hingewiesen haben.

Jetzt dürfte die Eintheilung der Disputa begreiflich sein. Oben ist die höhere Theologie, die „theologia subalternans“, die Theologie des Himmels dargestellt; unten die niedere, die „theologia subalternata“, die Theologie der Erde. In der Mitte des Himmels thront die allerheiligste Dreifaltigkeit mit Christus als Centrum: die Theologie des sich selbst erkennenden Gottes. Eine Stufe tiefer sitzen im Halbkreise die hervorragendsten Vertreter der Gotteserkenntnifs im Alten und Neuen Testamente. Sie sind nicht im Schauen und Geniefsen der Gottheit versunken, sondern sollen eine zweite Ordnung der himmlischen Theologie bilden, die „Theologie der Seligen“. Darum blicken sie einander an, sind unter sich in Beziehung gesetzt, gerade so wie die verhandelnden Gelehrten drunten, nur feierlicher und ruhiger, wie es der Majestät des Jenseits im Angesichte Gottes entspricht. Diese „scientia Dei et beatorum“ ist das „Licht“ für die Theologie hienieden. Daher ist der obere Raum des Freskos mit erhaben aufgesetzten goldenen Punkten besät, die wie Sterne blitzen. Daher ist der ganze Himmel im Tone warmen Lichtes gehalten, der zwar im Laufe der Jahrhunderte das meiste von seiner Leuchtkraft eingebüfst hat, aber immer noch einen wahren Glorienschein goldigen Glanzes über ihn verbreitet. Und daher läfst auch der Heilige Geist feurige Strahlen sich hinabergiefsen auf die unten vereinigten Theologen der Erde. Die beiden Hälften des Bildes, die zwei verschiedenen Wissenschaften des Jenseits und Diesseits umfassend, sind von einer durch die ganze Breite der Wand gehenden Wolkenschicht gesondert und doch wieder, entsprechend der thomistischen Lehre, in ideale Verbindung gesetzt. Der hl. Laurentius zeigt mit seiner rechten Hand hinunter auf die irdische Versammlung; der Heilige Geist schwebt hernieder, und Engel steigen herab mit den Evangelienbüchern, in denen die Offenbarungen der göttlichen Theologie, die „durch das Licht der höhern Wissenschaft erkannten Grundwahrheiten“ aufgezeichnet sind. Auf diese Engel und den Heiligen Geist weist andrerseits der rechts vom Altare stehende Mann im langen Bart, jene gewaltige Erscheinung, in der Springer[27]) mit Recht einen „der Grundpfeiler und Ecksteine der ganzen Komposition“ erblickt, mit kraftvoller Gebärde hinauf.

Der obere Theil des Gemäldes hat den dreieinigen Gott zum Mittelpunkte, der untere verlangte ein ähnliches Centrum. Gott war die über der Theologie der Seligen schwebende höchste Auktorität, weshalb auch für die Theologie hienieden eine überragende wissenschaftliche Auktorität als Ausgangspunkt der Anordnung dienen mufste. Als solche galten der Scholastik und auch den Zeitgenossen[28]) Rafaels

[24]) Ich benutze die Ausgabe des Kommentars in »Opp. S. Thomae« (Antverpiae 1612, fol.) T. X—XII.

[25]) T. X. fol. 2*v*, 3*r*.

[26]) Fol. 3*r*: „Theologus scit, se scire non conditionaliter, sed subalterne; hoc autem non est scire illationes tantum, sed illata ex principiis evidentibus in superiori scientia.“ — Fol. 3*v*: „Dicimus, scientiam beatorum descendere in nostram“. — Ib.: „Ista scientia dependet a theologia beatorum ut a lumine“.

[27]) S. 232.

[28]) 1507 liefs der Kardinal Adriano Castellesi seine Schrift »De vera philosophia ex quatuor docto-

die vier grofsen lateinischen Kirchenlehrer. Und so entschlofs der Künstler sich, sie zum Mittelpunkte zu machen, und um ihre theologische Auktorität zu kennzeichnen, setzte er sie auf Lehrstühle, die einzigen Figuren, die, aufser der Nebenfigur des Jünglings, dem Augustin diktiert, und der um schreiben zu können, nicht stehend gebildet werden konnte, sitzend dargestellt sind. Um diese wichtigste aller Gruppen des untern Bildes zu einer klar betonten Einheit zusammenzufassen und ihre Bedeutung für die versammelten Theologen ins Licht zu stellen, wurde sie zu den Seiten eines Altars geordnet, auf dem sich eine Monstranz mit dem sakramentalen Brode erhebt. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs Altar und Monstranz nicht blofs die Bestimmung haben, ein örtliches Centrum zu bilden, dafs ihnen auch ein idealer Sinn beiwohnt. Springer[29]) war wenigstens von einer richtigen Empfindung geleitet, als er den Altar „in anschaulicher Weise die kirchliche Natur der Versammlung" andeuten liefs. Auch Wickhoff[30]) spricht im Vorbeigehen von „dem verwandelten Körper des Herrn" als dem „geläufigen Symbol für den christlichen Glauben". Aber es handelt sich hier nicht um den Glauben, sondern um das Wissen. Darin jedoch wird er Recht behalten, dafs wir nur ein Symbol vor uns haben. Schon die äufserste Schlichtheit des Altares und der Monstranz, die allen kultischen Beiwerkes entbehren, legt eine solche Vermuthung nahe.

Dem widerspricht allerdings die bisherige Erklärung, soweit sie sich auf diesen Punkt überhaupt eingelassen hat. Schon Bole[31]) hatte bemerkt: „Der Künstler versinnbildet eine zweite grofse Wirksamkeit des Heiligen Geistes in der Kirche", — die erste ist nach ihm die Inspiration der hl. Schrift — „nämlich die Konsekration im hl. Mefsopfer". Entschiedener haben dann Schneider[32]) und, auf ihn gestützt, Pastor[33]) die Ansicht verfochten, das eucharistische Opfer sei es gewesen, was dem Maler vorgeschwebt habe. Die dem Bilde entnommenen Beweise dafür sind aber nicht haltbar. Der Altar soll „liturgisch hergerichtet" sein. Allein das Gegentheil trifft zu. Denn wie ein zur Opferfeier vorbereiteter Altar auch für Rafael sich ausnahm, ist in der Stanza dell' Eliodoro auf der Messe von Bolsena zu sehen, wo Kruzifix und Kerzen, Mefskännchen und Kanontafel nicht fehlen. Hier aber ist von alledem nichts. Dafs der Altar mit einem Tuche bedeckt, und die Vorderseite durch ein Antependium verhüllt ist, war nothwendig, um ihn überhaupt als Altar zu kennzeichnen. Gerade die rein profane Verzierung des Antependiums mit Arabesken und dem zweimal eingestickten Namenszuge Julius' II., was Rafael bei einem zum hl. Opfer dienenden Altare nicht hätte wagen dürfen, weist jeden Gedanken an einen liturgischen Charakter zurück.[34]) Dazu kommt noch, dafs der Altar ein Ostensorium trägt, das doch mit dem Opfer nichts zu schaffen hat; es hätte statt dessen ein Kelch mit der Hostie angebracht werden müssen. Wenn Schneider ferner im Hintergrunde des Gemäldes zur Linken den Kalvarienberg als die Stelle des Kreuzesopfers, dessen erneuerte Darstellung nur das Mefsopfer ist, angedeutet findet, so liegt ein augenscheinlicher lapsus memoriae vor; denn dort zeigt sich ein in Ausführung begriffenes grofses Gebäude, an dem rüstig gearbeitet wird.

Neben der Opferbedeutung möchte Schneider nach dem Vorgange anderer[35]) die Eucharistie auch als Gegenstand der Anbetung zur Geltung gebracht wissen, und Pastor[36]) druckt zur Illustrirung ganze Strophen der Sakramentshymnen „Pange lingua" und „Adoro te" ab. Dazu würde die dem Kultus der Anbetung

ribus« erscheinen, in der zu Gunsten der Theologie die übertriebene Werthschätzung der aristotelischen Philosophie bekämpft wurde. (Vgl. Wickhoff a. a. O. S. 56 ff.) Das ganze Buch ist aus Citaten der vier Kirchenlehrer zusammengesetzt.

29) S. 229. Freilich spricht er, in der Grundauffassung mit sich selbst nicht in Reinen, auch wieder von der „Anbetung des Altarsgeheimnisses", in das die Theologen versunken seien. (S. 217.)

30) S. 50.

31) S. 71.

32) S. 7.

33) S. 783 f. Wie ich aus Pastor S. 775 A. ersehe, hat auch Kraus („La Camera della Segnatura". Firenze 1890. Sep.-Abdr. aus der »Rassegna nazionale«) besonders die Opferbedeutung hervorgehoben. Ich bedauere, dafs die Abhandlung mir in keiner Form erreichbar war.

34) Crowe and Cavalcaselle II, 28 wollen sogar in dem Altar den marmornen Grundstein gesinnbildet finden, den Julius II. für St. Peter legte.

35) Bellori p. 6; Springer I, 217; Crowe and Cavalcaselle II, 29; Minghetti, »Rafael« (Deutsch von S. Müntz. Breslau 1887) S. 122.

36) S. 774, 781.

dienende Monstranz, obschon die Lichter nicht fehlen dürften, an sich vortrefflich passen, wenn nur in der zahlreichen, den Altar umringenden Schaar eine Spur von Anbetung zu entdecken wäre. Auf den ersten Blick könnte man etwas dergleichen finden in der Gruppe von drei Jünglingen, links vor den Bischöfen, die in der Richtung auf den Altar herbeieilen, und von denen die zwei vorderen in halbkniender Stellung sind. Indefs drücken ihre ausgebreiteten Arme Staunen und Verlangen, aber nicht Anbetung aus. Der hinter dem Altare sichtbar werdende Mönch scheint zwar die Hände zu falten, wendet aber den Kopf vom Altare weg. Sonst sind alle Personen in einer Haltung, die mit der Verehrung des Sakramentes geradezu unvereinbar ist. Die Kirchenlehrer sitzen neben der offenstehenden Monstranz, was liturgisch ganz und gar unzulässig wäre; sie würdigen das Allerheiligste keines Blickes, Augustinus diktirt einem Schreiber. Alle übrigen stehen und wenden sogar zum Theil dem Altare den Rücken. Das alles beweist wiederum, dafs der Altar und die Gestalt des Sakramentes nur ein Symbol sein können, ein Symbol des theologischen Wissens. In welcher Ideenverbindung aber die symbolische Bedeutung liegt, lernen wir aus Dante.

Dafs Rafael die Divina Commedia des grofsen Florentiners kannte, ist nicht zu bezweifeln. Eben kam er von Florenz, wo er die bedeutungsvollsten und fruchtbarsten seiner Lehrjahre zugebracht und im Umgange mit den dortigen Künstlern, namentlich denen von S. Marco, die tiefsten Einwirkungen empfangen hatte. In diesen Kreisen wurde das Studium Dantes gepflegt; Sandro Botticelli schuf damals seine grofse Illustration zu dem „heiligen Gedichte, an das Himmel und Erde die Hand gelegt." Auf dem „Parnafs" in der Camera della Segnatura hat Rafael seinem Schöpfer die höchsten Ehren gezollt, indem er ihn als Dichterfürst neben Homer stellte und, im engsten Anschlusse an die göttliche Komödie, ihn durch Virgil führen liefs. Durchdrungen von dem hochtheologischen Gehalte der Dichtung wiefs er ihm auch einen Platz unter den Gottesgelehrten der Disputa an und wand ihm auch in dieser erhabenen Versammlung den Lorbeer um das Haupt. Ja, der hehren Gestalt der Theologie hat, wie schon mehrfach bemerkt worden ist, Dantes Beatrice als Vorbild gedient. Ein Olivenzweig ist um ihre Stirne gelegt, ein rothes Gewand, ein grüner Mantel und ein weifser Schleier — die Farben der drei theologischen Tugenden — umhüllen ihre Glieder. Genau so schildert auch Dante seine verklärte Herrin.[37])

Beatrice nun geleitet im Paradiese den Dichter auf die höchste Stufe der Gotteserkenntnifs, zu den erlauchtesten Vertretern der „scientia beatorum", Petrus, Jakobus und Johannes, und führt ihn ein mit den Worten:[38])

„O auserwählte Tischgenossenschaft
Beim grofsen Mahl des Lammes, das solcherweise
Euch speiset, dafs euch's volle Gnüge schafft!
Wenn der[39]) durch Gottes Huld sich an der Speise,
Die eurem Tisch entfällt, vorkostend stillt,
Eh' ihn der Tod beschwingt zur letzten Reise,
So denkt, wie seine Brust vor Sehnen schwillt;
Netzt ihn mit eurem Thau — euch letzt die Quelle,
Der alles, was er sinnt und denkt, entquillt."

Also Dantes Theologie nährt sich an dem, was vom Tische der Theologie der Seligen fällt; sein Wissen stammt aus der Quelle, von der jene trinken. Das ist dasselbe, was St. Thomas und Cajetan von dem Abhängigkeitsverhältnisse der irdischen und himmlischen Wissenschaft lehren. Das religiöse Erkennen ist ferner ein Essen,[40]) und zwar beim Mahle des Lammes. Dieser Ausdruck ist aber in der kirchlichen Liturgie zugleich eine Bezeichnung für das hl. Altarssakrament.[41]) Dante hat zudem auch ausdrücklich die theologische Wissenschaft in symbolische Verbindung mit der Eucharistie gebracht. Den Theologen Bonaventura läfst er in seiner Lobrede auf den hl. Dominikus rühmen, dafs dieser ein grofser Lehrer geworden sei, nicht durch die dem Dichter als weltlich verhafste Rechtswissenschaft, sondern

[37]) Purg. XXX, 31—32.

[38]) Parad. XXIV, 1—9.

[39]) d. h. dieser, Dante.

[40]) Dieselbe Vorstellung kehrt wieder Parad. XXV, 22—24:

„Così vid'io l'un dall'altro grande
Principe glorioso essere accolto,
Laudando il cibo che lassù si prande."

[41]) Vesperhymnus an den Sonntagen der Osterzeit:

„Ad regias Agni dapes
Stolis amicti candidis
Post transitum maris rubri
Christo canamus principi:
Divina cuius caritas
Sacrum propinat sanguinem
Almique membra corporis
Amor sacerdos immolat."

durch die geistliche Wissenschaft, durch „die Liebe zum wahren Manna".[42]) Das Manna war nun im kirchlichen Sprachgebrauche stets ein ganz geläufiges Sinnbild für das eucharistische Brod.[43]) Ebenso geläufig ist der Liturgie der Ausdruck „Brod der Engel" für das Sakrament.[44]) Auch diesen wendet Dante auf die Theologie an, indem er beim Antritte seiner Paradieswanderung jene Leser, die nicht in theologischer Wissenschaft geübt sind, zur Rückkehr mahnt. Denn nur

„Ihr andern wen'gen, die zur rechten Zeit
Ihr euch geneigt zum Engelsbrod, das Leben
Hienieden uns, nie Sättigung verleiht,
Ihr könnt euch kühn auf's hohe Meer begeben."[45])

Von Dante aus fällt nun volles Licht auf Altar und Monstranz der Disputa. Sie bedeuten das Mahl des Lammes, das Manna, das Brod der Engel, das Symbol der theologischen Wissenschaft. Ferner fällt nun Licht auf die schier endlosen Schaaren der Engel, die den oberen Theil des Bildes beleben. Die Gotteserkenntnifs ist ja das Brod, das sie geniefsen, und von ihrem Tische lebt auch die irdische Theologie. Besonders erklärt sich nun, dafs die Wolken, auf denen die Heiligen, die Vertreter der Theologie der Seligen, sich niedergelassen haben, ganz von geflügelten Engelsköpfen, den Cherubim, die als die Engel der Wissensfülle gelten, getragen, und dafs die Evangelienbücher nicht von den herkömmlichen Evangelistensymbolen, sondern von Engeln hernieder gebracht werden. Noch ein anderes zur Disputa gehöriges Bild empfängt jetzt seine Erklärung, dem man bisher im Zusammenhange mit der Theologie so wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat, dafs die meisten es nicht einmal erwähnen. In dem Eckfelde des Gewölbes über der Disputa sind Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis abgebildet. Diese Darstellung steht parallel den Darstellungen des Salomonischen Urtheils, der sog. Astronomie und des Apollo und Marsyas, die sich über den Wandgemälden der Jurisprudenz, Philosophie und Poesie befinden. Hat man die allegorischen Figuren die Ueberschriften der Wandbilder genannt, so könnte man diese als ihre Mottos bezeichnen.[46]) Sie erläutern die Hauptdarstellung und geben einen hervorstechenden Zug derselben durch einen bekannten, bedeutungsvollen Vorgang wieder. Bei dem Elternpaare ist nicht so sehr an Versuchung und Fall zu denken, wie sie gleichzeitig Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle mit solcher Gewalt schilderte, sondern an das Essen vom

---

[42]) Parad. XII, 82—85:
„Non per lo mondo, per cui mo s'affanna
Diretro ad Ostiense ed a Taddeo,
Ma per l' amor della verace manna,
In picciol tempo gran dottor si feo."

[43]) Vgl. Joh. VI, 48 ff., eine Stelle, die auch im Frohnleichnamsofficium wiederkehrt (Noct. II, Resp. III).

[44]) Frohnleichnamsofficium: „Panis angelicus fit panis hominum" (Matut., Hymn.), „Panem angelorum manducavit homo" (Noct. I, Resp.), „Angelorum esca nutrivisti populum tuum, et panem de coelo praestitisti eis" (Laud. Antiph. II).

[45]) Parad. II, 10—14:
„Voi altri pochi, che drizzaste il collo
Per tempo al pan degli Angeli, del quale
Vivesi qui, ma non sen vien satollo,
Metter potete ben per l' alto sale
Vostro navigio, servando mio solco."

In derselben Weise spricht er sich im »Convito« Tratt. I, c. I aus: er, der bloss die Weltweisheit kennt, sitzt nicht am Tische, wo man das Brod der Engel geniefst, mufs sich vielmehr begnügen mit dem, was von jenem Tische fällt. „Oh beati que' pochi che seggono a quella mensa ove il pane degli angeli si mangia .... Ed io adunque, che non seggo alla beata mensa, ma, fuggito dalla pastura del vulgo, a'piedi di coloro che seggono, ricolgo di quello che da loro cade" (»Opere minori di Dante Alighieri« 3. ediz. Firenze 1873. III, 56 sg.). Jedoch wird Rafael sich schwerlich mit den abstrusen Erörterungen dieser unvollendet gebliebenen Schrift befafst, sondern nur aus der Commedia geschöpft haben.

Auf die beiden obigen Stellen hat auch Kraus (»Dante, sein Leben und seine Werke, sein Verhältnifs zur Kunst und Politik.« Berlin 1897) S. 259 aufmerksam gemacht und schon bemerkt, sie seien „interessant für das Verständnifs von Rafaels Disputa."

Die ganze Anschauungsweise geht übrigens auf Thomas von Aquin zurück, aus dem Dante seine ganze Theologie geschöpft hat. Summa theol. III qu. 80 a. 2: „Dupliciter contingit manducare spiritualiter ipsum Christum: uno modo, prout in sua specie consistit; et hoc modo angeli manducant spiritualiter ipsum Christum, inquantum ei uniuntur fruitione charitatis perfectae et visione manifesta (quem panem expectamus in patria), non per fidem, sicut nos ei hic unimur." — „Ista manducatio Christi, qua eum sumimus sub sacramento, quodammodo derivatur ab illa manducatione, qua angeli fruuntur Christo in patria." Weiter noch zurück ist Augustinus die Quelle. Vgl. „De libero arbitrio" l. 1 c. 10 n. 30; „Enarratio in Ps. CXXXIV" n. 5; „Tractatus in ep. Joh. ad Parthos" tract. 1 n. 1.

[46]) Passavants (I, 139) Ansicht, dafs die Eckenbilder jedesmal zwei der Hauptbilder, zwischen denen sie stehen, illustriren, was mir verfehlt erscheint, kann hier aufser Betracht bleiben.

Baume der Erkenntnifs, und darum ist das Bild nicht als die Voraussetzung des Erlösungswerkes aufzufassen,[47]) mit dem ja auch die Disputa nichts zu thun hat. Eva reicht dem Adam die verlockende Frucht, die das „Wissen von Gut und Bös" bringen soll. Es ist das erste Hervorbrechen des menschlichen Triebes nach religiöser Erkenntnifs, der in der Theologie erst seine wahre Befriedigung findet. Das Erkennen vollzieht sich unter dem Bilde des Essens, gerade so wie nach Dante und Rafael das theologische Erkennen.

Bonn. Heinrich Schrörs.

[47]) So Bellori p. 11; Passavant I, 144; Springer S. 212; Crowe and Cavalcaselle II, 17.

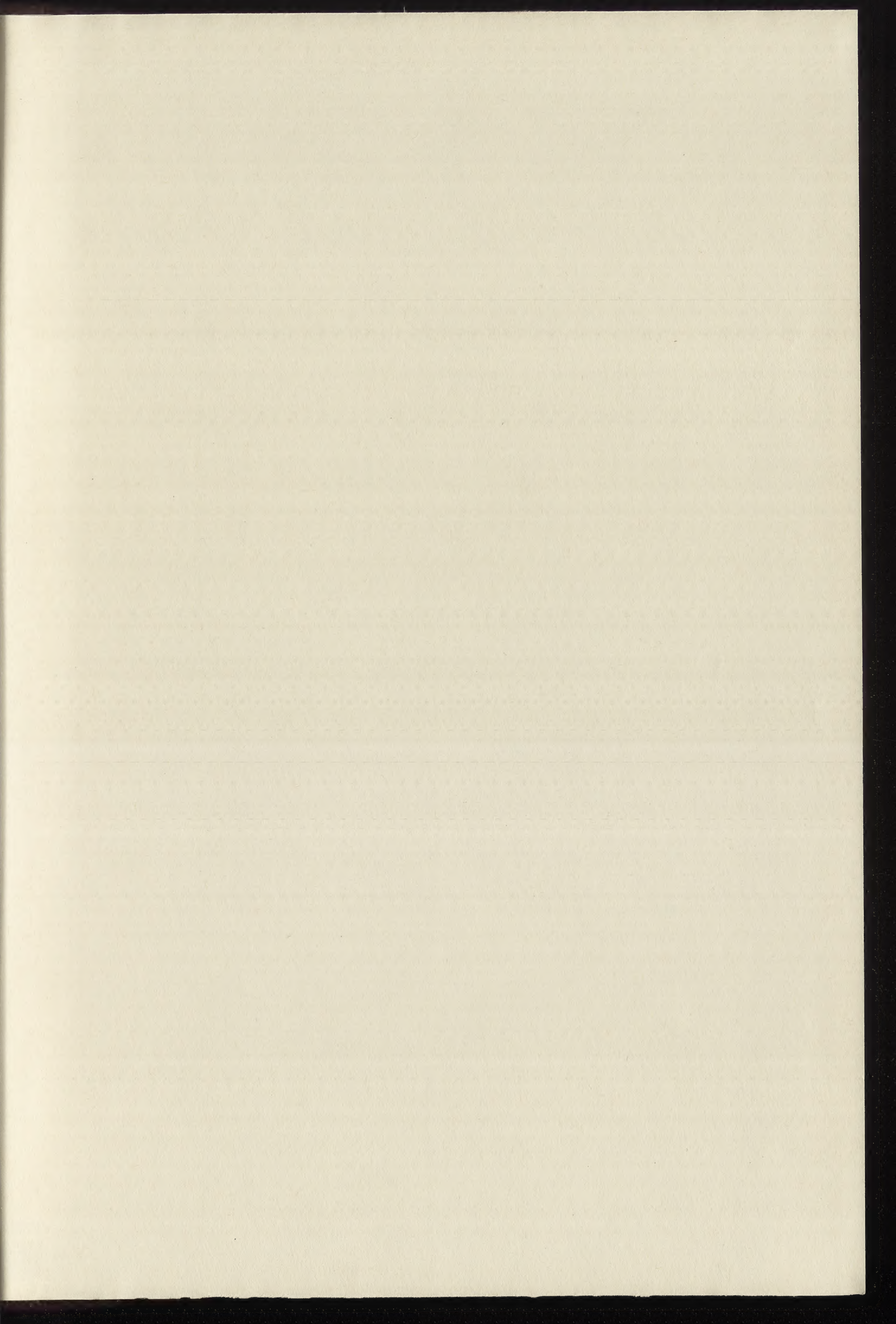
Bücherschau.

Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland. Eine technisch-kritische Untersuchung von O. Stiehl, Regier.- und Stadtbaumeister zu Berlin. Mit 27 Tafeln nach Originalaufnahmen und 113 Textfiguren. Baumgärtner, Leipzig 1898. (Preis 36 Mk.)

Das merkwürdige Auftreten des romanischen Backsteinbaues in Oberitalien, Dänemark, den Niederlanden und Norddeutschland hatte zwar längst zu Beobachtungen und Prüfungen Veranlassung gegeben, aber nicht zu eigentlichen, gründlichen, vergleichenden Untersuchungen, für welche nicht so sehr von der historischen Kritik, als von der technischen Forschung zuverlässige Resultate zu erwarten waren. Vorwiegend kam es darauf an, festzustellen, welchem Lande die Priorität in der Anwendung des Backsteins zukomme, zumal die bisher herrschende Ansicht, dafs der Ziegelbau von den Niederlanden in Norddeutschland Eingang gefunden habe, nicht recht begründet zu sein schien. — Für den Verfasser war daher angesichts einer italienischen Studienreise der Rath seines Lehrers Professor Karl Schäfer, diese Frage zum Gegenstand einer gründlichen Prüfung an den Denkmälern selbst zu machen, eine sehr zeitgemäfse, und die erleuchtete Hingebung, mit welcher er ihn befolgt hat, tritt in der vorliegenden Grofsfoliopublikation auf's glänzendste in die Erscheinung. Bis in die kleinsten Einzelheiten spürt der unermüdliche Forscher die bezüglichen oberitalienischen Denkmäler aus, die namentlich in Mailand, Pavia, Cremona, Vercelli, aber auch in kleinen Orten sich finden, und an die Zeichnung und Beschreibung derselben knüpft er eine vortreffliche Erörterung über ihre Technik und Formen, sowie über die wichtige Frage ihrer Chronologie. — Bei der geringen Zahl und Bedeutung der dänischen und niederländischen Backsteinbauten beschränkte er sich auf deren kurze Charakteristik, um desto gründlicher die norddeutschen Denkmäler in Mecklenburg, Wagrien, Altmark und Mark Brandenburg, sowie in Pommern zu beleuchten. In dem Schlufskapitel über „Formgebung und Chronologie der nordischen Backsteinbaukunst" fafst der Verfasser die Ergebnisse seiner mühsamen, nicht nur die gröfseren Bauglieder sondern auch die kleinsten Eigenthümlichkeiten beachtenden Prüfung zusammen, welche den vollkommenen Indizienbeweis für die Priorität des italienischen Ziegelbaues bringt, der erst mit dem letzten Drittel des XII. Jahrh. seine Wanderung in den Norden angetreten ist, diesem den Weg eigenartiger Formengebung überlassend. — Ebenso geschickt ausgewählte wie ausgeführte Illustrationen erläutern in reicher Fülle das klare Beweisverfahren, welches dem Wesen nach als stringent bezeichnet werden darf. Schnütgen.

Die **Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland**, herausgegeben von R. Borrmann, bewähren sich auch in der IV. Lieferung durch gute Auswahl, Zeichnung und Reproduktion. Sonderbar in Darstellung und Färbung sind die romanischen Ornamentmalereien aus St. Maria zur Höhe in Soest, von vollendeter Grazie die Friese u. s. w. aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und dem Dom zu Braunschweig, von entzückender Wirkung die figürlich wie ornamental gleich reiche frühgothische Dekoration des Chores der Wienhausener Klosterkirche. Italienisch beeinflufst in den Formen wie im Kolorit, mehr noch in den Ornamenten als in den Figuren erscheinen die Proben aus dem Kloster Neustift wie der Terlaner Kirche in Tirol, und noch stärker tritt dieser Einflufs hervor in der interessanten Bemalung des spitzbogigen Tonnengewölbes der St. Martinskirche zu Campill bei Bozen. Ebenfalls spätgothische Motive zeigt die vornehmlich aus Stoffmustern zusammengesetzte, überaus vornehm gestimmte Ausstattung des Bibliothekgemachs der Burg Hohensalzburg. — Alle Tafeln, für welche der beigegebene mit einigen Illustrationen versehene Text nähere Erklärung bietet, haben grofsen archäologischen Werth, die meisten zugleich unmittelbare vorbildliche Bedeutung. Schnütgen.

Von den **Bilderbogen für Schule und Haus** (angezeigt Bd. XI, Sp. 62) bringt das II. Heft auf 25 Grofsfol.-Tafeln (3 Mk.) Darstellungen aus dem Bereiche der hl. Schrift (Moses vor dem brennenden Dornbusch, Auferweckung des Lazarus), der hl. Geschichte (St. Severinus, Kreuzfahrer), der Kunstgeschichte (romanische Klosteranlage und Patrizierwohnung), der Welt-, Kultur- und Naturgeschichte, der Sage, des Wirthschaftsbetriebs u. s. w. Den zum Theil recht guten, zeichnerisch wie technisch nicht gleichwerthigen Blättern wäre durchweg gröfserer Anschlufs an ältere Darstellungen, wie stärkere Betonung der Konturen zu wünschen. S.



[illegible]

[illegible]

[illegible]

Bücherschau.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



